This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PAUL JOSEPH SACHS

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

DE LA CONSERVATION

ET DE LA

RESTAURATION DES TABLEAUX.

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE DE BELIN-MANDAR.

DE LA CONSERVATION

ET DE LA

RESTAURATION DES TABLEAUX.

ÉLÉMENTS DE L'ART DU RESTAURATEUR ;
HISTORIQUE DE LA PARTIE MÉCANIQUE DE LA PEINTURE, DEPUIS SA RENAISSANCE JUSQU'A NOS JOURS ;
CLASSIFICATION DE TOUTES LES ÉCOLES ; — RECHERCHES ET NOTICES SUR QUELQUES GRANDS MAITRES.

PAR HORSIN DÉON,

PEINTRE-RESTAURATEUR DES TABLEAUX DES MUSÉES NATIONAUX,
EX-PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES-RESTAURATEURS, MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS, ETC., ETC.

Le plus savant est le moins ignorant.

PARIS,

CHEZ HECTOR BOSSANGE,

25, QUAI VOLTAIRE.

1851.

C

A

MONSIEUR G. DOAZAN,

Hommage d'estime et d'affection.

H. D.

AM 85.321

g. P.J.S 21 Jan 49
FOGG MUSEUM LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
~~3128~~
~~D11~~

AVANT-PROPOS.

Au commencement de 1849, je reçus la visite d'un étranger distingué par sa naissance, son rang, et son goût pour les arts. Il désirait connaître les procédés des peintres des anciennes écoles. Il voulait être aussi initié aux mystères de la restauration, pour être en état de juger par lui-même du degré de conservation d'un tableau. Dans ce but, il désira être mis en rapport avec un artiste qui eût fait des études spéciales : on voulut bien me désigner à lui.

Pendant plusieurs mois, je l'accompagnai dans ses excursions artistiques. Il m'interrogeait sur chaque œuvre qui attirait son attention ; prenait note de mes réponses, et je faisais ensuite un résumé de nos entretiens, dont je lui remettais une copie.

J'eus occasion de communiquer à quelques amis des fragments de ce travail ; ils m'engagèrent fortement à en extraire et à publier tout ce qui a rapport à la restauration, m'assurant qu'en réunissant dans un petit ouvrage les observations que mes travaux m'ont mis à même de faire, je rendrais un véritable service aux amateurs, qui ne possèdent aucun écrit

de ce genre, propre à les éclairer sur un sujet aussi important.

J'ai donc cédé à leurs sollicitations, connaissant par expérience l'indulgence du public pour les écrits des hommes spéciaux, et heureux, si je puis être réellement de quelque utilité à ceux qui, par amour pour les arts, font un noble usage de leurs loisirs et de leur fortune.

DE LA RESTAURATION

DES

TABLEAUX ANCIENS.

PREMIÈRE PARTIE.

RENTOILAGE.

Du rentoilage. — De l'enlevage. — Du refixage. — Du parquetage. — Appréciations sur les différentes préparations des toiles ou panneaux. — Des causes qui ont amené les tableaux à pousser au noir. — Le Titien, Rubens, Corrége, Prud'hon et Rigaud. — Notice sur Largillière.

CHAPITRE PREMIER.

L'art du rentoileur est aujourd'hui bien connu ; personne, dans le commerce, n'hésite à l'utiliser, même dans ses opérations les plus difficiles et les plus périlleuses. Cependant les amateurs éprouvent encore des craintes qui, nous l'espérons, se dissiperont en grande partie quand ils connaîtront la simplicité de ses opérations et leur utilité.

On parle de tableaux brûlés ; on prétend que la pression du fer nuit aux tableaux ; qu'elle écrase les empâtements, et change ainsi le caractère du maître.

Le premier accident est arrivé, sans doute, mais très-rarement, et il a toujours été le fait d'un homme inexpérimenté, ou dont la conduite était peu régulière. Cependant il est des circonstances où un semblable accident peut survenir sans que le rentoileur en soit responsable; car il existe une foule de cas qui nécessitent les conseils d'un habile connaisseur.

C'est lui qui peut éclairer le rentoileur et lui faire éviter le danger. Mais, trop souvent, des théoriciens absurdes ont exigé du rentoileur des procédés nouveaux que celui-ci a eu la faiblesse de consentir à employer, et qui ont compromis sa réputation et l'œuvre qui lui avait été confiée.

Quant à l'autre objection, s'il s'agissait d'une peinture n'ayant qu'un an ou deux d'existence, il serait possible que la chaleur, jointe à la pression du fer, produisît cet effet; mais rarement d'aussi nouvelles productions nécessitent de telles opérations, et si parfois elles les réclamaient, il n'y aurait alors qu'à choisir entre deux maux le moindre; car cette nécessité proviendrait, comme on le verra par la suite, soit des préparations mauvaises, soit des craquelures.

La moins solide des préparations peut encore résister au moins vingt ou trente ans. Après ce nombre d'années, la peinture a déjà acquis une grande dureté qui la protége et la met à l'abri de cet inconvénient. Mais lorsqu'elle a passé quatre-vingts ans, alors elle s'est, en quelque sorte, tellement vitrifiée, qu'elle se pulvériserait, mais sans jamais s'amollir.

Nous parlons ici cependant des empâtements clairs, car les noirs, comme on le verra, ne s'émaillent jamais, mais ils ne reçoivent que bien rarement des empâtements.

C'est, au reste, une expérience dont on peut se rendre compte sur l'heure, et qu'il est essentiel de con-

naître puisqu'elle peut servir toutes les fois que l'on doutera de l'ancienneté d'une peinture.

Si elle est moderne, en la piquant d'une aiguille dans ses empâtements, cette aiguille y pénétrera avec plus ou moins de facilité, selon son ancienneté, et elle se fixera dans cette pâte, comme elle le ferait dans du bois plus ou moins dur en laissant, comme sur ce bois, une empreinte dont les arêtes seront pures.

Si, au contraire, on expérimente sur une pâte ancienne, l'aiguille ne pénétrera qu'en pulvérisant la peinture qui éclatera sous sa pression (1). Une peinture arrivée à ce point est ce que nous appelons dans la curiosité *émaillée*, elle date d'au moins quatre-vingts ans, comme de plusieurs siècles ; car entre ces temps il n'y a plus de différences matérielles. L'observation du mécanisme de l'art peut seule les faire distinguer.

Comme on le voit, le seul danger qui existe peut être évité, en se confiant à des hommes éprouvés. Le passé en offre mille expériences réussies à la satisfaction de tous.

Les opérations du rentoileur consistent en trois principales : 1° le rentoilage simple ou double toile; 2° l'enlevage qui est la plus délicate ; 3° le refixage.

Une peinture nécessite un rentoilage quand sa toile est à moitié pourrie, ou quand elle est crevée. On fera aussi rentoiler un tableau quand il s'y rencontrera des craquelures adhérentes, quoique sa toile soit bien tendue. Cette opération les forcera à rentrer, et en rendant le tableau uni il deviendra plus harmonieux.

Le rentoilage consiste à fixer un vieux tableau sur

(1) Il est bien entendu que cette expérience ne s'applique qu'aux peintures faites à l'huile ou au vernis.

une toile neuve, ou un enlevage sur sa toile définitive, ce qui est le même travail. On procède ainsi :

On couvrira d'abord la partie peinte du tableau malade, de papier que l'on choisira non collé, après quoi il sera détaché de son châssis et cloué sur une table très-unie. Puis on poncera la vieille toile, afin d'en enlever tous les nœuds ou corps étrangers qui pourraient nuire au collage.

Pendant ces opérations, un châssis à clefs, de la grandeur du tableau en réparation, a été recouvert d'une toile de belle qualité, fortement tendue au moyen d'une tenaille dentelée. Cette toile a été, comme la vieille, poncée afin d'en enlever toutes les aspérités.

Ces deux toiles ainsi apprêtées seront fixées l'une sur l'autre au moyen d'une colle très-forte. On les laissera sécher ainsi. Mais avant qu'elles n'aient perdu entièrement toute humidité, on leur fera subir un repassage aux fers chauds, afin d'unir le tableau en forçant les craquelures à rentrer, ainsi que les parties qui tenteraient de se lever. Ces repassages se renouvelleront même plusieurs fois pour arriver à ce résultat. Mais il est entendu que le papier qui a primitivement été collé sur la peinture existe toujours, et qu'à chaque repassage il sera renouvelé.

Quand un tableau est trop dur à *rentrer*, autrement quand les craquelures disparaissent difficilement, on double le rentoilage, c'est-à-dire qu'on le soumet à la double opération; on appelle cela un rentoilage *double toile*.

La colle dont se sert le rentoileur est particulière. Elle se compose ainsi : partie de colle de pâte, partie de colle de peau auxquelles on ajoute du jus d'ail (1),

(1) L'ail joue un grand rôle dans les opérations du rentoi-

ainsi qu'une partie de graine de lin. Le tout bien cuit à point doit être tamisé avec soin afin qu'aucun grumeau ne s'y rencontre pendant le travail du rentoileur.

L'enlevage d'un tableau est d'absolue nécessité quand les craquelures d'une peinture moderne vont en s'élargissant chaque jour.

Il en est de même quand un panneau est tellement déjeté qu'il serait difficile d'en rapprocher les parties qui le composent : enfin, quand la peinture se lève et se détache, soit du panneau, soit de la toile qui l'a reçue. Dans ce cas, l'enlevage ne peut être différé. En effet, elle doit cet accident à ses préparations qui ont perdu leur solidité primitive. Si, dans cet état, elle reste exposée dans un lieu dont la température soit soumise aux variations d'une atmosphère alternativement humide et sèche, le jeu de la toile qui se resserre ou se détend sous l'une ou l'autre de ces deux influences, fatigue sans cesse la préparation, qui devient de jour en jour moins solide que la peinture qu'elle a reçue. Quand cette préparation n'adhère plus fortement à la couleur, si l'humidité rétrécit la toile, elle fait nécessairement boursoufler la peinture sur laquelle elle n'a pas la même action ; le temps l'ayant fait parvenir à l'état d'émail. Dans cet état la peinture se lève par écailles, et se détruirait complétement si l'on n'y apportait un prompt remède.

leur. Il en frotte souvent le tableau en réparation, afin de donner plus d'intensité à ses collages.

CHAPITRE II.

Dans une notice (1) de plusieurs précieux tableaux recueillis à Venise, Florence, Turin et Foligno, et autres tableaux nouvellement restaurés, exposés dans le grand salon du Musée ouvert le 18 ventôse an x, nous trouvons un rapport sur l'enlevage et la restauration du tableau de Raphaël venu de Foligno. Messieurs les commissaires chargés d'en suivre les opérations diverses entrent dans des détails soigneusement circonstanciés. Ces détails rentrent si naturellement dans notre sujet, et les appréciations de ces messieurs sont d'une justesse et d'une loyauté telles, que nous croyons devoir reproduire ici leur rapport en entier.

Restauration du tableau de Raphaël, venu de Foligno.

L'administration croit rendre un service important aux arts en donnant au public un extrait du rapport intéressant que les citoyens Guiton-Morveau, Bertholet, Vincent et Taunay, membres de l'Institut national, ont fait à cette société savante, sur l'opération que ce tableau précieux a subie.

Lorsqu'il fut recueilli à Foligno, il était dans un tel état de dégradation, que les commissaires pour les arts, en Italie, hésitèrent s'ils devaient l'envoyer à Paris; ils ne se déterminèrent à ordonner ce transport qu'après avoir fixé en plusieurs endroits la peinture qui quittait le fond, par le moyen de gazes collées sur

(1) A Paris, l'imprimerie des sciences et arts, rue Ventaddour, n° 474.

la surface. Outre cette maladie, le fond de bois blanc, de 0m 032 d'épaisseur, sur lequel le tableau était peint, avait une fente de 0m 010 d'écartement à son extrémité supérieure, et descendait depuis le cintre, en diminuant progressivement jusqu'au pied gauche de l'enfant Jésus ; depuis cette fracture jusqu'au bord droit, la surface formait une courbe dont la plus grande flèche était de 0m 067 ; et de la fracture jusqu'à l'autre bord, une autre ligne de 0m 054 de flèche. Un grand nombre d'écailles s'étaient déjà détachées, et de plus la peinture était piquée de vers en plusieurs endroits.

Il était donc instant de songer à sauver de la ruine qui le menaçait ce précieux tableau, et l'administration se décida à le faire enlever, bien convaincue qu'on ne pouvait refixer la peinture qu'en la reportant sur un autre fond. Mais comme ce n'est qu'avec un respect religieux qu'on peut se permettre une opération de cette importance, et surtout quand il s'agit d'un tableau de Raphaël, elle demanda au ministre de l'intérieur d'inviter l'Institut national à nommer dans son sein une commission pour suivre la restauration projetée et lui en faire un rapport, afin de tranquilliser les personnes timorées, ou faire taire celles de mauvaise foi, et surtout pour rendre publiques les opérations les plus simples, et éloigner le charlatanisme et la jonglerie dont ces opérations étaient environnées avant sa gestion.

Cette commission fut composée des citoyens Guiton et Bertholet, chimistes, et des citoyens Vincent et Taunay, peintres.

Ils reconnurent, ainsi que l'administration, l'urgente nécessité d'enlever le tableau. Voici le précis des opérations qu'ils ont suivies.

Il fallait d'abord rendre la surface plane : pour y

parvenir, on a collé une gaze sur la peinture, et on a retourné le tableau; après cela, le citoyen Hacquin a pratiqué dans l'épaisseur du bois de petites tranchées à quelque distance les unes des autres, et prolongées depuis l'extrémité supérieure du cintre jusqu'à l'endroit où le fond de bois présentait une surface plus droite; il a introduit dans ces tranchées de petits coins de bois; il a couvert ensuite toute la surface avec des linges mouillés, qu'il a eu soin de renouveler; l'action des coins, qui se gonflaient par l'humidité, contre le bois ramolli, a obligé celui-ci à reprendre sa première forme : les deux bords de la fente dont on a parlé se sont rapprochés; l'artiste y a introduit de la colle-forte pour réunir les deux parties séparées ; il y a fait appliquer des barres de chêne en travers, pour maintenir le tableau, pendant la dessiccation, dans la forme qu'il venait de prendre.

La dessiccation étant opérée lentement, l'artiste a appliqué une seconde gaze sur la première, puis successivement deux papiers gris spongieux.

Cette opération, qu'on appelle cartonnage, étant sèche, il a renversé le tableau sur une table, sur laquelle il l'a assujetti avec soin; il a ensuite procédé à la séparation du bois sur lequel était fixée la peinture.

La première opération a été exécutée au moyen de deux scies, dont l'une agissait perpendiculairement, et l'autre horizontalement; le travail des scies terminé, le fond de bois s'est trouvé réduit à 0^{m} 010 d'épaisseur; l'artiste s'est servi alors d'un rabot d'une forme convexe sur la largeur; il le faisait marcher obliquement sur le bois, afin de n'enlever que des copeaux très-courts, et d'éviter le fil du bois; il a réduit, par ce moyen, le bois à 0^{m} 002 d'épaisseur; il a pris ensuite un rabot plat à fer dentelé, dont l'effet est à peu près celui d'une râpe qui réduit le bois en poussière; il est

parvenu par là à n'en laisser que l'épaisseur d'une feuille de papier.

Dans cet état, le bois a été successivement mouillé avec de l'eau pure par petits compartiments, ce qui le disposait à se détacher ; alors l'artiste le séparait avec la pointe arrondie d'une lame de couteau.

Le citoyen Hacquin, après avoir enlevé toute l'impression à la colle, sur laquelle le tableau était peint, et surtout les mastics que d'anciennes restaurations avaient nécessités, découvrit l'ébauche de Raphaël.

Pour rendre un peu de souplesse à la peinture trop desséchée par le temps, il l'a frottée avec de la carde de coton imbibée d'huile, et essuyée avec de la vieille mousseline ; ensuite, de la céruse broyée à l'huile a été substituée à l'impression à la colle, et fixée par le moyen d'une brosse douce.

Après trois mois de dessiccation, une gaze a été collée sur l'impression à l'huile, et sur celle-ci une toile fine.

Lorsque cette toile a été sèche, le tableau a été détaché de dessus la table et retourné, pour en ôter le cartonnage avec de l'eau ; cette opération faite, on a procédé à faire disparaître les inégalités de la surface, qui provenaient du recoquillement de ses parties : pour cela, l'artiste a appliqué successivement sur les inégalités, de la colle de farine délayée ; puis ayant mis un papier gras sur la partie humectée, il a appuyé un fer échauffé sur les recoquillages, qui se sont applanis : mais ce n'est qu'après avoir employé les indices les moins trompeurs pour s'assurer du degré de chaleur convenable, qu'on se permet d'approcher le fer de la peinture.

Nous avons vu qu'on avait fixé la peinture, débarrassée de son impression à la colle et de toute subs-

tance étrangère, sur une impression à l'huile, et qu'on avait rendu une forme plane aux parties recoquillées de la surface; le chef-d'œuvre devait encore être appliqué solidement sur un nouveau fond : pour cela, il a fallu le cartonner de nouveau, le dégager de la gaze provisoire qui avait été mise sur l'impression, ajouter une nouvelle couche d'oxyde de plomb et d'huile, y appliquer une gaze rendue très-souple, et sur celle-ci, également enduite de la préparation de plomb, une toile écrue, tissée toute d'une pièce, et imprégnée à la surface extérieure, d'un mélange résineux qui devait l'assujettir à une toile pareille, fixée sur le châssis. Cette dernière opération a exigé qu'on appliquât exactement à la toile enduite de substances résineuses, le corps du tableau débarrassé de son cartonnage, et muni d'un fond nouveau, en évitant tout ce qui pouvait lui nuire par une extension trop forte ou inégale, et cependant en obligeant tous les points de sa vaste étendue d'adhérer à la toile dressée sur le châssis. C'est par tous ces procédés que le tableau a été incorporé à une base plus durable que la première même, et prémuni contre les accidents qui en avaient produit la dégradation; puis il a été livré à la restauration, qui est l'objet de la seconde partie de ce rapport.

Cette seconde opération, que nous nommerons restauration pittoresque, fut confiée, par l'administration, au citoyen Rœser, à qui elle doit la réparation des tableaux les plus précieux, et dont les succès multipliés ont motivé sa confiance. Les commissaires, après avoir indiqué les procédés employés pour cette partie, assurent qu'elle est aussi parfaite qu'il était possible de le désirer,.et terminent ainsi leur intéressant rapport :

Nous nous félicitons d'avoir enfin vu ce chef-d'œuvre de l'immortel Raphaël, rendu à la vie, brillant de tout

son éclat, et par des moyens tels qu'il ne doit plus rester aucune crainte sur le retour des accidents dont les ravages menaçaient de l'enlever pour toujours à l'admiration générale.

L'administration du Musée central des arts, qui par ses lumières a perfectionné l'art de la restauration, ne négligera sans doute rien pour conserver l'art réparateur dans toute son intégrité ; et, malgré des succès réitérés, elle ne permettra l'application de cet art qu'aux objets tellement dégradés, qu'il y a plus d'avantage à leur faire courir quelques hasards inséparables d'opérations délicates et multipliées, que de les abandonner à la destruction qui les menace. L'invitation que l'administration du Musée a faite à l'Institut national de suivre les procédés de la restauration du tableau de Raphaël, nous est un sûr garant que les hommes éclairés qui la composent, ont senti qu'ils doivent compte de leur vigilance à l'Europe éclairée.

Le précieux et magnifique tableau du Titien : le Martyre de saint Pierre dominicain, subit la même opération. Voici ce qu'en dit le même catalogue :

« Sa grande dimension obligea les commissaires pour les arts en Italie, de le faire transporter par mer jusqu'à Marseille. La frégate *la Favorite*, sur laquelle il était chargé, ayant été battue pendant la traversée par la tempête, et la caisse qui le contenait ayant été mouillée, l'humidité s'introduisit jusqu'au tableau et fit gonfler le panneau, de sorte que l'impression détrempée ne laissa aucune consistance à la peinture du Titien. La grande sécheresse qui survint lors du décaissement du tableau ayant forcé le bois à se retirer et la peinture ne pouvant suivre le même mouvement, on aperçut la maladie par la multiplicité des écailles qui se manifestèrent. Il fallut l'enlever pour le sauver. Cette opération fut confiée au citoyen Hacquin ; la

proportion extraordinaire du tableau était une difficulté qu'il fallait vaincre, et l'administration ne peut que se louer de l'aptitude, des soins et du talent qu'il y apporta. »

CHAPITRE III.

L'enlevage est une découverte toute nationale ; ses premières opérations furent inventées et faites par M. Picault. Hacquin perfectionna ses procédés et fut, sous la surveillance de Lebrun, chargé de la mise en état de la plus grande partie des chefs-d'œuvre que nos conquêtes préservèrent ainsi d'une destruction presque certaine. Aujourd'hui on a simplifié l'opération, mais le principe reste le même. Les enduits résineux sont supprimés sans inconvénient pour la solidité de l'enlevage. On procède comme il suit :

Avant tout, le rentoileur fixe aussi bien que possible toutes les parties qui se lèvent dans le tableau en réparation ; après quoi il pose sur la peinture une gaze très-fine ; sur celle-ci, des feuilles de papier spongieux dont il forme un cartonnage assez fort, mais très-égal, ayant soin, pour obtenir cette égalité, que ces feuilles se recouvrent exactement.

Cette opération terminée et bien séchée, on détache le tableau que l'on assujettit sur une table de bois dur très-unie. Ensuite, en s'aidant du grattoir, on extrait la vieille toile que l'on a soin de tenir dans un certain degré d'humidité (1).

Cette toile retirée, toujours au moyen du grattoir, on pulvérise tout ou partie de l'ancienne préparation

(1) Dans le cas où il s'agirait de l'enlevage d'un panneau, il faudrait recourir aux moyens employés pour son extraction par Hacquin, et décrits dans le rapport. Aujourd'hui on n'en emploie point d'autre.

selon que sa détérioration l'exige, mais aussi toujours ce travail doit être uniforme.

Nous avons vu plusieurs de ces peintures dégagées de leurs préparations être arrivées à la transparence du verre peint. C'est alors que le rentoileur applique une nouvelle préparation de peinture à l'huile, dans le ton exact de celle qui a été supprimée. Lorsqu'elle est bien séchée, le rentoileur colle sur elle une gaze, qu'il enduit d'excellente colle de peau, puis sur celle-ci un canevas. Ces différentes opérations terminées, il dégage le tableau de son cartonnage, lui substitue un simple papier, et procède immédiatement à son rentoilage tel que nous l'avons décrit plus haut.

L'enlevage ne présente donc pas, comme on pourrait le supposer, des difficultés telles que l'on puisse hésiter à l'employer quand la nécessité le commande; surtout quand le tableau malade est pourvu d'une préparation qui protégera le travail du maître pendant l'extraction, soit de la toile, soit du panneau qui l'ont reçue. Nous comprenons l'hésitation quand une peinture est exécutée sur le panneau même, car ici la difficulté se centuple et réclame du rentoileur des soins inouïs. Il en est de même lorsqu'il s'agit d'enlever une peinture sur cuivre, parce qu'elle repose presque toujours sur le cuivre même. Si parfois le métal a été couvert d'une préparation, elle est si légère qu'on peut la compter comme nulle. Heureusement ces sortes de tableaux réclament rarement cette opération; car là est la vraie difficulté, le rentoileur opérant directement sur la peinture même.

C'est aussi pourquoi l'enlevage des peintures murales, soit à l'huile, soit à fresque, n'offre pas les difficultés qui semblent presque insurmontables aux personnes étrangères à l'art; car ces peintures sont constamment exécutées sur des enduits fort épais,

celles à fresque surtout. Après les avoir fortement cartonnées, et fermement maintenues par l'application d'une table étayée, ces enduits isolant en quelque sorte l'œuvre du maître de la muraille qui la supporte, permettent ainsi la démolition de cette muraille qu'avec des soins attentifs on détache pièce à pièce de l'enduit que l'on parvient à toujours laisser intact. S'il arrivait toutefois que la démolition, soit pour une cause, soit pour une autre, ne puisse s'effectuer, alors on devra creuser autour du tableau une profondeur suffisante pour la manœuvre d'une scie, et avec son secours on détachera le tableau qui, protégé par le cartonnage et la table appliquée, ne pourra se briser.

Le tableau détaché, on le fixe solidement à la table sur laquelle il est appuyé; après quoi, on les fait tous deux basculer sur des tréteaux préparés pour les recevoir. C'est alors que commence l'opération de l'enlevage ordinaire, c'est-à dire que l'on pulvérise, partie par partie, les restes de la maçonnerie, etc. Seulement, si c'est une fresque, on ne devra enlever que la plus forte partie de l'enduit qui l'a reçue, on n'en conservera que quelques lignes d'épaisseur, après quoi on la fixera par des colles, soit sur bois, soit sur toile, mais sur elle toute application de corps gras devra soigneusement être évitée, car ils y formeraient tache et deviendraient alors un grave inconvénient. Les gazes, les canevas, enduits d'excellentes colles-fortes, doivent s'interposer entre les impressions huileuses, afin qu'elles garantissent les enduits de toute absorption de matières grasses ou teintées.

Les antagonistes de toute restauration donnent pour appuyer leur vandalisme et comme exemple à suivre, l'Italie ! et l'Italie laisse se dégrader et se perdre chaque année les chefs-d'œuvre qui perpétuent et justifient sa haute renommée.

Cependant tout ami des arts éprouve une vraie douleur en pensant qu'avant peu les belles fresques du Vatican, que le salpêtre envahit chaque année de plus en plus, subiront le sort des œuvres remarquables de Perino del Vaga et de Jean d'Udine leurs voisines, qui ont presque entièrement disparu, rongées par cet agent destructeur qui ne laisse après son passage qu'un sale linceul grisâtre.

Cependant l'Italie, séjour des arts, renferme un grand nombre d'amateurs et d'artistes qui restent indifférents ou qui n'osent accepter une responsabilité qui les effraye.

C'est qu'en effet Rome même, malgré son grand renom, est bien arriérée dans les soins conservateurs que nos climats du nord nous forcent à mettre chaque jour en pratique. Ainsi, l'art du rentoileur dont nous nous occupons en ce moment, soit par économie ou manque de connaissances, y est presque inconnu, ou du moins nullement pratiqué; car il se résume en ce pays en un simple collage d'une vieille toile sur une neuve, sans autre préparation.

Le marouflage, qui est abandonné depuis bien longtemps en France, en raison de ses inconvénients sans nombre, et qui consiste à appliquer un vieux tableau sur un panneau en guise de rentoilage, est encore pratiqué journellement chez eux. Les ouvriers parqueteurs ne sont guère plus habiles : leurs travaux sont lourds et massifs, ils ignorent même la partie scientifique de ce travail. En un mot, les rentoileurs italiens ne sont pas plus avancés aujourd'hui qu'ils ne l'étaient il y a cent ans. Ce sont toujours les mêmes moyens, les mêmes procédés, sans aucune modification. Tandis qu'en Angleterre, en Belgique et en France, nous sommes arrivés presque à la perfection.

Aussi ce n'est pas seulement dans le palais du

Vatican que l'on peut remarquer ces dégradations qui ont affligé nos yeux : elles se rencontrent dans toutes les galeries particulières. Presque tous leurs plus beaux tableaux sont dans un état désespérant, et la plupart pourraient être sauvés d'une destruction certaine par un enlevage ! souvent même en se contentant simplement de les refixer. Mais non, on croit qu'il est plus simple qu'un peu de couleur vienne remplacer l'écaille tombée, et tout ainsi se trouve dit.

Cependant le tableau de la Transfiguration, ainsi que bien d'autres, est là pour prouver l'efficacité de l'enlevage. Ce tableau de Raphaël subit cette opération par les ordres de Napoléon ; Hacquin en fut chargé. A cette époque les artistes en ce genre étaient bien moins habiles ; cependant trente et quelques années se sont écoulées sans qu'aucun accident en soit résulté.

Le Vatican renferme aussi un spécimen pour l'enlevage des fresques. Dans l'une des salles qui précèdent celle où se trouve la Transfiguration on voit une de ces peintures d'assez grande dimension de Melozzo da Forli (1), reportée sur toile par un Italien probablement, et bien que ce travail laisse à désirer sous le rapport de la perfection, l'opération n'en est pas moins réussie ; ce que déjà un assez long espace de temps a prouvé en en constatant la solidité.

(1) Cette grande fresque de Melozzo da Forli représente le pape Sixte IV, les cardinaux, della Rovere et Riario, etc. Elle fut enlevée des murs de la bibliothèque du Vatican, par ordre du pape Léon XII, et mise sur toile.

CHAPITRE IV.

Ce n'est donc pas aux mauvais résultats des expériences faites que l'on peut attribuer l'opposition que le restaurateur éprouve dans l'exercice de son art, puisqu'aujourd'hui mille preuves établissent son urgente nécessité. Peut être ne serait-il pas hors de propos d'indiquer ici les causes fâcheuses qui ont éveillé l'appréhension chez l'amateur sincère; car, chez tout autre, elle est feinte.

Le peintre restaurateur est, de fait, le directeur de tous les travaux qui constituent la mise en état d'un tableau; la responsabilité pèse sur lui, et il doit connaître à fond toutes les ressources de cet art délicat pour pouvoir prévenir, par des conseils éclairés, les accidents de tous genres que peut entraîner l'opération.

Malheureusement les amateurs et directeurs de galeries ne le comprennent pas ainsi. En France surtout, les galeries publiques sont ordinairement confiées à des théoriciens plus ou moins habiles; mais incapables de rien prévoir puisqu'ils ignorent la pratique de l'art qu'ils sont chargés de diriger. Aussi, un accident se produit-il, il est toujours le fait, selon ces messieurs, de l'artiste employé, lorsqu'il n'est que celui de l'inexpérience du directeur de ces travaux.

Les spéculateurs amateurs ou marchands, en récriminant sans cesse contre la restauration, semblent appuyer les doléances de messieurs les conservateurs. Mais le but qui les conduit à en agir ainsi est facile à expliquer.

Ils réclament constamment les tableaux sous leurs crasses, espérant qu'ainsi voilés, ils obtiendront le

chef-d'œuvre convoité à de meilleures conditions; mais qu'on ne croie pas qu'ils dédaignent le tableau même très-malade alors qu'il est inconnu. Ils prêchent, il est vrai, qu'on ne doit acheter que ceux d'une extrême conservation; mais, tout en faisant du puritanisme à l'égard de la restauration, ils l'exploitent merveilleusement à leur profit.

En suivant avec attention les entretiens de la plus grande partie des amateurs véritables et des artistes, nous avons remarqué qu'ils parlaient de cet art, non avec connaissance de cause, mais d'après leurs sentiments, basés sur ce qu'ils ont vu et ce qu'ils ont entendu, ce qui se réduit souvent à bien peu de chose, mais qui a suffi pour leur donner de ces travaux une opinion qu'ils ne cherchent même pas à justifier.

Nous avons remarqué en outre que ces amateurs étaient presque constamment malheureux dans le choix qu'ils font des restaurateurs qu'ils emploient; car l'artiste d'un talent vrai n'est presque jamais celui que les spéculateurs produisent, craignant que les connaissances spéciales de celui-ci n'influencent le goût de l'amateur et ne dérangent ainsi leurs projets. En outre, étant plus connu, il est aussi plus exposé aux méchants propos de ceux qui le redoutent. Enfin nous constaterons ici que ce n'est pas toujours le plus habile restaurateur, reconnu tel, qui est le plus occupé; car pour que les travaux lui arrivent il faut que l'amateur en juge par lui-même, et qu'il ait surtout compris le danger du bon marché dans une partie de l'art si délicate et si difficile.

Comme on le voit, la restauration n'est arrivée à inspirer des craintes sérieuses que par les nombreux accidents qui surviennent, et que l'inexpérience de ses directeurs et les vues intéressées des divers spéculateurs laissent chaque jour se reproduire. Espérons

que le moment approche où la vérité se fera jour; que nos yeux ne seront plus attristés par le délabrement dans lequel se trouvent la plupart des chefs-d'œuvre qui font l'admiration du monde entier.

Nous avons dit, en parlant de l'enlevage, que le rentoileur doit commencer avant tout par refixer, aussi bien que possible, les parties qui se lèvent dans le tableau qu'il met en œuvre. Dans ce cas, l'opération n'étant que provisoire, il ne cherche qu'une solidité momentanée. Il l'obtient en faisant simplement pénétrer de la colle de peau chaude dans toutes les parties qui peuvent l'absorber, sans y apporter d'autres soins.

Mais il existe d'autres refixages qui réclament de lui beaucoup d'habitude et au moins autant d'adresse : ce sont ceux que nécessite la maladie dite *lever*. Quand les accidents qu'elle produit n'ont qu'en petit nombre attaqué des parties peu importantes d'un tableau dont les préparations sont encore bonnes ; alors le rentoileur refixe une à une les écailles qui tentent de s'en détacher. Pour y parvenir, il pratique de légères piqûres au moyen d'une aiguille dans la pâte de la peinture qui se lève. Il introduit par ces piqûres, en soufflant, de la colle chaude entre les écailles et la préparation. Puis, quand il est certain de les en avoir suffisamment garni, au moyen du fer chaud, en interposant toujours un papier collé entre le fer et la peinture, il force la boursouflure à disparaître, et rend ainsi le tableau aussi uni qu'il l'était avant qu'il eût souffert.

Il y a quelques années, les mastics seuls étaient employés à combler les dégradations de toutes sortes qu'avaient subies les tableaux. Ces mastics sont de trois sortes : celui à la colle qui se compose de colle de peau et de blanc d'Espagne. Le second n'est autre que de la cire vierge naturelle. Le troisième est un com-

posé de cire et de résine dissoutes ensemble, et auxquelles on ajoute de la sanguine afin de le colorer et de lui donner du corps. Le mastic à la colle est, dans tous les cas, préférable. On ne s'en sert cependant aujourd'hui que comme moyen de reformer la préparation des toiles là où elle manque.

Pour les grandes avaries, on emploie les pièces de rapport. On appelle ainsi des parties de toiles de vieux tableaux que l'on rassortit avec le grain de celui que l'on veut réparer. On les découpe afin qu'elles viennent s'ajuster parfaitement, ainsi que le sont les pièces d'un jeu de patience, qui s'enchâssent exactement les unes dans les autres. Pour arriver à cette exactitude, on placera la toile destinée à servir de pièce, sous la partie malade du tableau que l'on répare; on les posera tous deux sur un marbre, ou sur une planche unie de bois dur; puis, au moyen d'un grattoir large et très-tranchant, on contournera en l'ébarbant la partie altérée de la peinture qui doit recevoir la pièce qui se trouvera ainsi découpée du même trait.

Ces pièces ainsi préparées se rentoilent ou s'enlèvent avec le tableau. Et après l'une ou l'autre de ces opérations il est réellement impossible, sous le doigt, d'en sentir la jonction.

Elles facilitent donc l'illusion de la restauration par la similitude de grains qu'il est impossible de rencontrer en employant les mastics seulement.

Voilà le résumé des travaux du rentoileur. Il nous reste, pour les compléter, à parler de ceux du parqueteur qui forment une spécialité distincte.

Le parqueteur est un habile menuisier qui se livre spécialement à l'entretien des tableaux. Le premier ouvrier venu, tout adroit qu'il soit dans sa profession,

ne pourrait exécuter convenablement ces sortes de travaux, s'il ne les avait pratiqués depuis longtemps; car, quoique peu variés, ils demandent des soins infinis que l'expérience enseigne seule. Il nous serait bien difficile de les noter tous ici; nous en indiquerons seulement les principaux.

Les opérations principales du parqueteur sont le redressement, et l'assemblage des panneaux disjoints; le parquetage des tableaux sur bois ou sur métal; la pose des ajoutes et le doublage des panneaux.

Le parqueteur parvient à redresser un panneau par la pression qu'il opère graduellement en le maintenant toutefois dans un degré d'humidité calculée et qu'il obtient au moyen de linges mouillés.

L'assemblage des planches disjointes s'effectue en pratiquant derrière le tableau, le long des fentes qui le divisent, de petites tranchées de distance en distance. Dans ces tranchées on introduit des coins de bois quand le tableau est grand; de fer s'il est petit. — Ce travail préparé, on introduit de la colle-forte chaude dans la fente, et aussitôt on force, avec le secours des coins, les planches disjointes (que l'on a soin de maintenir fermement sur les côtés du sens des fils du bois) à se rapprocher avec unité du côté de la partie peinte.

L'opération la plus importante, qui s'exécute à Paris avec une légèreté et une perfection qui ne se rencontrent nulle part, c'est le parquetage. Il consiste à coller des montants dans le sens des fils du panneau. Ces montants sont entaillés à moitié bois de distance en distance, afin de recevoir des lames, qui, quoique fortement maintenues dans ces entailles, puissent cependant laisser assez de jeu pour ne faire que contenir le panneau, tout en lui cédant modérément lorsqu'il éprouve les dilatations ou contractions que lui font subir les variations de la température. Nous devons

faire observer ici de nouveau que les montants seuls doivent être collés et seulement dans le sens des fils du bois; car s'il en était autrement, le parquet, au lieu d'y ajouter une garantie de durée, deviendrait une cause d'accidents à joindre à tant d'autres : car, dans ce cas, le jour où le tableau aurait à supporter une trop grande chaleur, ou trop d'humidité, son panneau, gêné dans ses mouvements par le parquet, devra se fendre ou s'en détacher. C'est ce que les Italiens semblent ignorer puisqu'ils n'emploient pour toute espèce de parquets que ceux que nous destinons aux métaux seulement.

Chez nous les ouvriers visent à charger le moins possible les tableaux, en calculant juste la force nécessaire à opposer. Les Italiens cherchent dans la masse la solidité qui ne se rencontre que dans un travail intelligent, et dans l'exactitude des assemblages.

Les parquets dont on se sert pour protéger les tableaux sur métaux se composent de montants et de traverses entaillés à moitié bois, assemblés à distances égales, lesquels sont maintenus par un châssis qui les borde.

On colle ce parquet en plein sur le cuivre; car il n'est employé que pour rendre ces sortes de tableaux bien unis, et les maintenir parfaitement à plat.

Lorsqu'un tableau, pour une cause ou pour une autre, doit être augmenté, le parqueteur y pose des *ajoutes*, c'est-à-dire des alaises que l'on joint aux panneaux en les entaillant les unes et les autres à moitié bois.

L'ouvrier calcule la pose des pièces de son parquet de manière à dissimuler la jonction.

Il arrive aussi qu'un tableau est souvent exécuté sur un panneau tellement mince qu'une ajoute ne peut y être ajustée sans quelque risque. Alors on *double le*

panneau, c'est-à-dire que l'on choisit du bois exactement de même nature, et à peu près du même âge, sur lequel on applique et colle le tableau et ses ajoutes.

Toutes ces opérations terminées, les tableaux doivent encore être revus par le rentoileur qui doit y poser les mastics et s'assurer que toutes les parties de la peinture ont conservé leur solidité.

Nous le répétons, il existe encore beaucoup d'autres opérations de détails, tant dans le rentoilage que dans le parquetage, mais elles ne sont que la modification de celles décrites. Nous terminerons donc cet aperçu en constatant qu'il s'est fait des progrès immenses dans la conservation des tableaux depuis cinquante ans, tant en France que chez nos voisins, et qu'ils sont dus en grande partie, pour le rentoilage, à M. Mortemard qui, depuis 30 ans, n'a cessé d'expérimenter dans sa spécialité. Nous lui devons de plus des élèves qui sont pour lui de dignes concurrents, entre autres, Paul Ckever, son neveu, à Bruxelles; ici, M. Momper jeune, qui est un des hommes habiles que nous possédions.

Pour le parquetage M. Constant est d'une adresse remarquable. Ses travaux sont élégants et de la dernière perfection. En un mot, Paris renferme les plus habiles ouvriers dans ces spécialités.

CHAPITRE V.

Les préparations ainsi que les différents procédés d'exécution des écoles ont eu une si grande influence sur la conservation des peintures que nous pensons devoir consacrer à cette question toute l'attention qu'elle mérite. En effet, tous les tableaux en mauvais état ne sont pas tous également noircis par les saletés qui se sont accumulées sur leur surface. Beaucoup sont ce que nous appelons poussés au noir, c'est-à-dire que la pâte même du tableau a pris avec le temps une vigueur que l'artiste était loin de vouloir produire. Au sortir de son atelier, ces peintures étaient brillantes et transparentes. On peut l'affirmer avec certitude, car ces maîtres appartiennent généralement à une époque ou à une école dans laquelle la couleur était avidement recherchée et estimée. Ces peintures doivent-elles donc ces changements à des causes connues : c'est ce que nous allons rechercher.

Tous les maîtres gothiques employaient le blanc à la colle pour la préparation de leurs panneaux.

L'Allemagne, les Pays-Bas, la France, dans leurs temps primitifs, utilisèrent pour l'exécution de leurs peintures des panneaux de bois de chêne très-minces, qu'ils recouvraient légèrement de cette préparation.

Les Italiens, au contraire, employaient généralement des panneaux de cèdre d'une grande épaisseur. Quand ils se sont servi de chêne ou autres bois, ils furent toujours employés massifs. — Ces panneaux étaient enduits d'une grande épaisseur de blanc à la colle ; on en voit souvent sur lesquels une toile a été collée avant de recevoir cette préparation dans laquelle les maîtres

primitifs de cette école sculptaient, en quelque sorte, les ornements qu'ils croyaient devoir les aider à rendre leurs effets.

Avec la peinture à l'huile arriva l'usage des toiles qui reçurent une légère préparation de blanc quelquefois teintée, mais toujours très-claire. Ce ne fut que sur la fin du seizième siècle que les préparations à l'huile commencent à être employées; elles devinrent bientôt d'un usage général, pour les grandes machines surtout. — Ce fut aussi en ce temps que les artistes commencèrent à peindre sur les panneaux sans aucune préparation.

Les écoles hollandaise et flamande, dans leurs petits tableaux de chevalet, les adoptèrent, et ils devinrent chez eux d'un emploi presque général. C'est sans doute à cette innovation que nous devons aussi les toiles préparées en rouge, qui prévalurent à partir du dix-septième siècle, et qui furent généralement adoptées en France et en Italie où les artistes visaient aux grands effets. — Ils trouvèrent dans cette préparation le moyen d'obtenir de belles transparences, jointes à une grande chaleur. Ils en furent séduits, et ne se servirent plus que d'elles.

Aujourd'hui, nous sommes revenus aux impressions blanches. Le doit-on aux inconvénients observés? Nous le croyons, car Lesueur déjà cherchait à corriger l'effet de la préparation rouge par une demi-pâte d'outre-mer dont il frottait la toile dans toutes les parties destinées à recevoir des ombres, avant même de procéder à son ébauche. Malheureusement, la matière était mal choisie, car elle est des plus absorbantes et finit toujours par dominer les autres tons. C'est certainement ce procédé qui a donné à ses tableaux ce ton bleuâtre que l'on remarque dans le plus grand nombre de ses œuvres.

Donc, dans le temps où vivait Lesueur, on commençait, au moins en France, à pressentir les inconvénients des toiles préparées avec les ocres rouges. — C'est qu'en effet, l'ocre est une des terres métalliques qui pousse le plus au noir. Employée seule, elle arrive avec le temps à la hauteur du ton de la terre de Sienne brûlée, sans en avoir la transparence; aussi, absorbe-t-elle, en apparence, toutes les demi-teintes que l'artiste n'a souvent que frottées sur ce dessous, pour obtenir ses clairs-obscurs. Ces préparations seront d'autant plus funestes qu'elles contiendront une plus grande quantité de corps gras. La présence de l'huile est la cause principale des changements; elle doit donc y être employée avec la plus grande modération.

Il est constant que les préparations blanches à la colle sont les meilleures; car les tableaux des temps les plus reculés sont arrivés jusqu'à nous dans un état parfait. Ces peintures primitives ont conservé un éclat qui étonne artistes et savants; il est vrai qu'elles ne le doivent pas seulement à leurs préparations, mais elles y contribuent certainement. Remarquez que tous les tableaux des écoles primitives sont toujours d'une plus ou moins belle couleur; qu'ils ont tous conservé leur harmonie et leur transparence; tandis qu'arrivés à la troisième période de l'art de peindre en Italie, toutes les œuvres des artistes changent d'aspect.

Plusieurs causes ont amené ce résultat. La principale provient des mauvaises préparations des toiles qu'ils employaient (1). En effet nous possédons des

(1) Les artistes italiens de la troisième période employaient avec raison d'excellentes étoffes pour la confection des toiles. C'était d'abord une espèce de coutil très-serré ou bien une toile à fils plats qui leur est particulière. Ils employaient aussi la soierie pour leurs petits tableaux. Malheureusement toutes re-

peintures de ces maîtres, sur métal, et parmi celles qui sont arrivées jusqu'à nous, aucune n'a poussé fortement au noir; si parfois cet inconvénient s'y remarque, il est naturellement fort atténué, parce qu'une des causes principales n'existe pas, celle des préparations. Car, comme nous l'avons déjà fait observer, le cuivre en reçoit de si légères, qu'elles sont presque nulles.

En France, on préparait aussi presque toutes les toiles en rouge, mais avec quelques modifications: on substitua la sanguine à l'ocre, qui fut mélangée de blanc d'Espagne. Ces préparations avaient très-peu d'épaisseur et se trouvaient dégraissées par le ponçage qu'elles subissaient. Malheureusement les toiles employées étaient plutôt des canevas. Pour pouvoir y appliquer l'impression, on les encolla; par ce fait la peinture fut isolée de la toile qui la devait solidement contenir.

Aujourd'hui cet encollage est sans force, et laisse échapper par écailles la peinture qui se lève très-facilement. C'est la principale maladie des tableaux français. Mais il faut croire que cette sanguine est une matière convenable à la confection des toiles; car presque tous nos maîtres de cette époque ont une fraîcheur de tons que la franchise avec laquelle ils travaillaient, l'essence qu'ils employaient en abondance, n'auraient pu leur conserver sur une toile préparée à la terre d'ocre sans mélange.

Dans les trois écoles de Hollande, de Flandre, d'Allemagne, nous n'avons remarqué de préparations rouges que chez les maîtres qui ont travaillé en Italie ou en France. Les tons gris à la colle ou à l'huile

çurent pour impression des couches d'ocre sans mélange et préparée à l'huile pure.

étaient préférés. Quelques peintres employaient l'impression rose. Mais le panneau sans préparation a été communément utilisé, sans un plus grand succès; car le bois, lui aussi, prend avec le temps un ton très-foncé, plus harmonieux, il est vrai, que les ocres, mais il n'en change pas moins, en vieillissant, l'aspect d'un tableau.

Les toiles que nous employons de nos jours sont loin d'être parfaites; mais lorsqu'elles sont bien sèches, elles sont préférables à celles du dernier siècle. Peut-être le doit-on à la parcimonie avec laquelle on confectionne aujourd'hui, à cette concurrence qui conduit à frauder tout pour arriver à cet ennemi du bien, le bon marché.

Quoi qu'il en soit, le marchand, dans un but d'intérêt personnel, a rendu involontairement un vrai service à l'art, en substituant les trois quarts d'essence à l'huile qu'il se croyait obligé consciencieusement d'introduire dans la préparation de ses toiles.

Cette préparation est d'une grande importance pour l'avenir des peintures. Elle demanderait de la théorie et des soins, car elle est presque toujours la cause première de la perte des tableaux. En évitant les fautes et les erreurs de nos devanciers, en conservant ce qu'ils eurent de bon dans ces préparations, les artistes ne se trouveraient plus exposés à déplorer de leur vivant même la perte de leurs œuvres si laborieusement créées.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'usage général des préparations qu'employaient les différentes écoles. De nombreuses exceptions s'y rencontrent. Ainsi nous trouvons de temps à autre des tableaux français peints sur toiles blanches quoique le rouge fût adopté par tous les artistes de ce temps. On attribue au Corrége des toiles dorées; au Titien, des ébauches en grisailles

etc., etc. Comme le Corrége est l'un des maîtres les plus rares ; qu'il ne nous en est échu, soit comme commerce, soit en restauration que de plus ou moins contestables, nous n'avons pu vérifier ce qu'il y a de fondé dans cette assertion. Mais pour juger les procédés d'un maître, les travaux de ses élèves sont là. Nul doute que les étudiants d'alors étaient les mêmes que de nos jours. Comme eux ils devaient imiter les procédés de leurs maîtres, surtout quand ces procédés n'étaient pas ordinaires ; cependant, aucune de leurs productions n'est arrivée jusqu'à nous, exécutée sur de la dorure.

Le Titien a en effet employé la grisaille comme dessous, mais dans les draperies seulement, celles qu'il destinait à être glacées. Ce procédé ne lui est point particulier, il le tenait des maîtres primitifs, et tous ses contemporains l'employaient comme lui. Ce qui peut avoir donné quelque crédit à cette supposition, c'est que quand ce maître est altéré, on découvre sous son travail définitif un autre modelé souvent beaucoup plus clair que celui enlevé. Ce fait s'explique, attendu que le Titien revenait souvent au moyen des glacis et teintes plates sur son œuvre pour y produire les vigueurs et le modelé. Au reste, ce procédé fut attribué à beaucoup d'autres. Le Corrége passe aussi pour l'avoir utilisé. Mais tous ces systèmes et d'autres encore n'étaient, le plus souvent, que le caprice d'artistes qui les abandonnaient bientôt pour suivre la marche ordinaire. Le seul peintre qui ait réellement appliqué le procédé de la grisaille c'est Prud'hon. Il le fit sans doute dans la confiance où il était que les grands peintres auxquels on attribue ce procédé avaient été puissamment secondés par lui. Ce qui le prouve c'est qu'il fit imprimer ses toiles en rouge, c'est-à-dire qu'il fit *coucher* celle du marchand avec une demi-pâte

composée de terre de Sienne et de laque ordinaire (1). Sur cette toile ainsi préparée il modelait ses figures en gris, croyant suivre les procédés des anciens. Il n'en obtint que des transparences violacées; aspect que ses tableaux ont conservé et qu'ils acquerront de plus en plus avec le temps.

Prud'hon avait-il besoin de recourir à ces petits moyens? Non, ils lui ont été plus nuisibles qu'utiles. L'artiste d'un talent supérieur, quel que soit le procédé qu'il emploiera, arrivera toujours au bien, le même effet s'obtenant par cent moyens différents. Le plus simple est le meilleur et en même temps le plus solide comme conservation.

(1) M. le marquis Maison possède une ébauche de portrait par Prud'hon. La toile est ainsi préparée, et la tête est modelée en gris sur cette préparation.

CHAPITRE VI.

Les tableaux qui ont noirci ne le doivent pas seulement à leur préparation. L'emploi immodéré de l'huile et des siccatifs y contribue beaucoup, surtout ces derniers, comme on le verra plus tard. Non-seulement ils font noircir le ton dans la composition duquel ils entrent, mais ils entraînent même la perte de l'œuvre du maître qui en a fait abus.

La condition essentielle pour qu'une peinture conserve toute sa fraîcheur et toute sa valeur de ton, gît dans la franchise de son exécution. Une production dont les teintes locales ont été fatiguées par des retouches ou glacis répétés, surtout quand on les a employés pour obtenir des dégradations ombrées, ne tarde pas à prendre une vigueur que le peintre est loin d'avoir voulu lui donner.

Les peintres de la troisième période de l'Italie firent de grands progrès dans la partie mécanique de l'art, mais en général ils conservèrent le procédé des maîtres de la seconde période, qui modelaient toutes les parties ombrées avec le secours des glacis et des demi-tons. On retrouve ce procédé chez les Carrache, même là où les parties claires fortement empâtées, ainsi que la largeur de la touche, le dissimulent en partie, mais sans qu'il puisse échapper à l'attention de l'observateur éclairé.

Sans aucun doute, c'est à cette pratique, exécutée surtout sur des préparations d'ocre, que la majeure partie des tableaux italiens doivent l'aspect, comme couleur, qui les caractérise. Dans l'œuvre d'un grand-maître où tout est touché avec la puissance du talent,

où aucun tâtonnement, par conséquent, ne se rencontre; la vigueur que prirent ses productions, souvent loin de leur nuire vient en aide à leur harmonie, en y introduisant des transparences mystérieuses qui prêtent à rêver. Mais c'est l'exception. Les autres productions de ces écoles ont pris pour la plupart un ton bistré qui peut plaire à l'amateur peu éclairé, mais qui sera toujours repoussé par celui dont le tact est fin et de bon goût, surtout quand plusieurs des causes que nous venons de signaler ont assombri ces œuvres.

Remarquons que tous les coloristes, le Corrége, Rubens, etc., etc., ont cherché ce vif sentiment de la forme qu'ils exprimèrent à un si haut point, non dans l'opposition du noir au blanc, mais dans la dégradation de tons argentins. Ils mirent leur modèle en pleine lumière, l'en inondèrent, ne demandant qu'aux ressources bornées de la palette, et à la franchise de ses tons, ces brillants effets qui nous captivent.

Les peintures exécutées en pleine pâte lumineuse, quoiqu'obtenues par un travail patient, comme celles du Corrége, n'ont rien à redouter de l'effet des glacis qu'il n'employait qu'avec franchise sur des pâtes brillantes, auxquelles il demande de la transparence; ni du ton de la toile, puisqu'il n'en réclame que bien rarement le secours. Pour obtenir ces magiques clairs-obscurs, il les cherche dans des transparences de teintes harmonieuses qui deviendraient brillantes si l'on éteignait les parties claires qui leur font opposition. Aussi, avec le temps, les peintures ainsi exécutées s'agatisent et prennent une morbidesse qui en double le charme.

Il n'en serait pas de même de Rubens, lui, le peintre enthousiaste! Il ne peut soumettre ses productions, comme le Corrége, à un travail patient et réfléchi.

Emporté par une chaleureuse fougue d'imagination, il exécute tout avec la rapidité de la pensée.

L'étonnante beauté et l'opposition des tons que nous remarquons dans ses tableaux, sont chez lui le résultat d'un don divin, celui de la couleur. Né coloriste, il exécute tout sans préoccupation, s'en remettant, pour tout ce qui tient à l'exécution, à cette inspiration du moment qui ne lui fait jamais défaut. Aussi en étudiant ses tableaux on voit partout la toile jouer un rôle important. Là, dans cette partie ombrée, un simple frottis la recouvre. Dans cette demi-teinte la préparation est à nu. Partout où son ton a pu être utilisé, elle se montre franche, se mariant à des touches chaleureusement jetées.

Si ce grand peintre eût employé une préparation qui dût acquérir une vigueur de beaucoup supérieure au ton qu'il jugea à propos d'utiliser, ses tableaux eussent infailliblement, avec le temps, subi un changement considérable dans leur harmonie et surtout dans la finesse des tons qui y produisent le charme principal.

Ces changements cependant se feront moins sentir chez lui que dans beaucoup de productions; car la franchise d'exécution qui le distingue le préserve de plus d'une cause qui d'ordinaire produisent le noir: c'est, au reste, un fait qui peut se vérifier dans son œuvre même.

Rubens a travaillé longtemps en Italie. Il exécuta en ce pays un grand nombre de portraits, et quelques tableaux, les uns avec le procédé italien, les autres dans sa manière flamande, et sur préparation grise. Tous ont conservé un brillant qui n'appartient qu'à lui seul. Cependant ses productions dites italiennes ont acquis une vigueur qui ferait douter qu'elles fussent de sa main, si l'on n'y rencontrait sa chaleureuse

fougue de touche. Nous avons possédé le portrait de Brigitta Spinola Doria, peint à Gênes en 1606. Ce portrait est exécuté sur toile rouge et dans la manière des Vénitiens. On y trouve partout la touche large et inspirée de Rubens, mais on sent la gêne qu'il éprouve sur cette préparation rouge pour l'exécution de ses chairs. Elles sont plus empâtées, moins enlevées qu'elles ne le sont habituellement. Toutes ses ombres et demi-teintes ont acquis une vigueur qui donne à ce portrait l'aspect qu'ont les œuvres de Véronèse, en conservant toutefois ce brillant qui n'appartient qu'à Rubens.

Ainsi donc, les causes qui font pousser au noir sont : les mauvaises préparations ; l'emploi immodéré des huiles et des siccatifs, et plus encore le tâtonnement dans l'exécution d'une œuvre de peinture. Un mal connu est facile à éviter, mais que messieurs les artistes se persuadent bien que c'est surtout dans la pureté du ton et dans la franchise de la touche que réside la vraie solidité ; que tous les petits moyens n'ont qu'un effet trompeur auquel le temps ne pardonne jamais.

Voici le jugement porté sur le Titien par un écrivain, amateur connu, dont l'ouvrage est souvent consulté, Xavier de Burtin dans son *Traité des connaissances nécessaires à tout amateur* (tome Ier, page 59).

Il dit en parlant du clair-obscur que « c'est à tort que l'on a nommé le Titien prince des coloristes ; car quoiqu'il possédât au suprême degré plusieurs autres parties du coloris, il a tellement méconnu celle-ci, dans son harmonie générale, que ses fonds sont rarement d'accord avec le reste, et très-souvent sont tout noirs. Sa *Vénus*, de la galerie de Dresde, et son *Ecce homo* dans celle de Vienne, deux de ses tableaux les plus renommés, surtout le dernier qui est une de ses compositions les plus capitales, offrent parmi tant d'autres

des preuves frappantes de la vérité de mon opinion sur ce grand coloriste. »

Ce jugement est juste si nous acceptons les œuvres du Titien telles qu'elles sont aujourd'hui; mais nous ne devons pas oublier que ces lourdeurs dans les clairs-obscurs, et ces fautes d'harmonie, sont le résultat des procédés employés par ce peintre éminent; qu'il fut l'un des créateurs de la couleur; que ses ressources étaient bornées aux connaissances de son temps, quoiqu'il les ait fort étendues; et que ses tons vigoureux, en repoussant, ont dénaturé l'ensemble de ses productions, cela ne peut faire aucun doute.

Ce jugement est un enseignement qui, nous l'espérons, profitera aux hommes consciencieux qui travaillent pour la postérité.

Il existe des peintures qu'au premier aspect on pourrait supposer être poussées au noir, quand cependant il n'en est rien. Ce défaut est dû aux fâcheuses impressions reçues pendant les premières études de l'artiste; car si les premières impressions décident souvent de l'avenir d'un homme dans la vie ordinaire, elles ont, dans celle du peintre, une influence qui suffit souvent pour donner à son talent une direction que nul effort ne peut plus changer.

L'Italie conserva encore longtemps sa haute renommée après que sa décadence fut commencée. Une foule d'artistes, même de quelque valeur, crurent qu'en prenant pour modèle le Caravage, les Carrache, ils ramèneraient sur eux un peu du grand renom de ces célébrités. Ils les imitèrent dans leurs défauts, même dans ceux qui ne sont dus qu'à l'effet du temps qui déjà sur ces œuvres se faisait sentir. Ils se créèrent ainsi une couleur et un style faux en tout point.

Rigaud fut victime d'une pareille erreur; aussi conserva-t-il toute sa vie une couleur où les oppositions

brunes dominent sans que pour cela aucun changement se soit fait remarquer dans ses œuvres, et ce qui le prouve c'est que nous avons vu et que nous voyons chaque jour des copies faites de son vivant, soit sur porcelaine, soit sur émail, qui reproduisent les mêmes défauts que nous lui reprochons aujourd'hui.

Rigaud est né à Perpignan. Enfant du midi, il fut élevé au sein de sa riche et vigoureuse nature, entouré de ses habitants au teint basané. Il fit ses premières études chez *Pezet*, puis passa dans l'atelier de *Verdier*. Ces deux peintres suivaient tous deux les principes de l'école d'Italie, Verdier avec un sentiment plus indépendant que Pezet qui en était le servile pasticheur. Nul doute que ses premières études et ses souvenirs du jeune âge n'aient conduit Rigaud à l'emploi de ces tons roux et violacés dont il ne put jamais se départir, lors même que la vue des portraits de *Van Dyck* lui eut ouvert les yeux sur la fausse voie où il avait été entraîné. Cependant, sans être coloriste, il comprend parfaitement l'harmonie et surtout l'art des grands effets où il excelle. Ces qualités se remarquent principalement dans ses grands portraits historiques qui se recommandent par une vie, un mouvement, une noblesse qui les placent au premier rang.

Nous savons que la couleur est un don de la nature; qu'aucun effort ne peut y suppléer; mais Rigaud, dont la couleur est harmonieuse, quoique fausse, n'en est pas tellement éloigné qu'un maître coloriste n'eût pu donner à son talent naissant une bonne direction qui eût rendu sa couleur au moins agréable.

Largillière, son émule, son ami, en donne la preuve. Il était doué d'un talent analogue à celui de Rigaud, sans que ses qualités eussent de la supériorité sur lui. Ces maîtres peuvent donc être comparés, rapprochés. Eh bien! l'un reçut ses premiers enseignements d'ar-

tistes qui n'étaient que les interprètes de maîtres qu'ils ne comprenaient même pas, et il conserva toute sa vie un sentiment faux de la couleur. L'autre, né Parisien, voit Rubens, sa vocation se révèle, il étudie la nature; sa première impression décide de son talent, il est coloriste.

Largillière est un des hommes les plus remarquables de notre école; notre musée n'en donne qu'une idée bien imparfaite, l'avenir lui rendra plus de justice.

Voici ce que nous avons recueilli sur sa vie privée.

LARGILLIÈRE,

NÉ A PARIS EN 1656, MORT EN 1746.

Il y a peu d'années, on voyait rue Geoffroy-Langevin, sur la maison portant le n° 7, une belle pancarte jaune sur laquelle on lisait en lettres noires : *Ecole de dessin tenue par M. Langlois de Sézanne.* En effet, ce modeste artiste habitait cet hôtel; car c'en était un, et des plus aristocratiques, bâti dans le plus beau style de Louis XIV, quoique l'extérieur n'offrît rien de remarquable que les solides barreaux qui en garnissaient les fenêtres. Cet artiste, dis-je, l'habitait depuis 40 ans, et son bonheur était de penser qu'il mourrait là où Largillière était mort; car c'est de l'hôtel de ce dernier que nous parlons.

M. Langlois avait alors près de 80 ans : vieillard des plus agréables, conteur par excellence, doué d'une mémoire qui ne l'abandonna jamais, il était de ces artistes de vieille roche, l'honneur personnifié, fier de sa profession, qu'il aimait avec fanatisme, ainsi que tous ceux qui l'avaient honorée. La plus grande partie de ses économies avait été convertie en objets d'art.

Son cabinet renfermait beaucoup d'œuvres de ses peintres de prédilection. Naturellement Largillière occupait l'une des plus belles places. Il y avait réuni les productions de ce maître, à toutes les époques de son talent, et se plaisait, en les montrant, à expliquer la manière de procéder de Largillière ; il y mêlait, en outre, une foule de particularités qu'il tenait des élèves de ce grand homme. Comme il m'honorait de son amitié, je les ai recueillies, et j'en ferai la base de cette notice.

Largillière, né à Paris, était fils d'un négociant originaire de Beauvais, qui habitait Anvers. Un ami de son père, qui était fixé à Londres, l'y emmena à l'âge de neuf ans, dans le but de lui faire connaître l'Angleterre, et de lui en apprendre la langue. Durant les vingt mois qu'il y resta, tout son temps fut employé à dessiner ; aussi, de retour à la maison paternelle, son père vit avec stupéfaction ce goût devenir une passion, car il le destinait à la magistrature. Mais dans un pays comme Anvers, où Rubens est un demi-dieu que l'on fête chaque année, les artistes trouvent des sympathies. Aussi les amis de son père eurent bientôt vaincu ses scrupules, et Largillière put se livrer tout entier au goût qui l'entraînait.

Un peintre de marchés et de foires, Antoine Goubeau, fut son maître. Il l'employait à peindre, dans ses tableaux, les accessoires, tels que les poissons, les fruits, les fleurs ; mais les inspirations de Largillière avaient une portée plus élevée ; aussi profitait-il de l'absence du maître pour s'y livrer. Un jour qu'il terminait une vierge qui ne put, cette fois, échapper aux yeux de Goubeau, celui-ci, étonné des qualités que renfermait ce tableau, redoubla les soins qu'il avait pour son élève, pendant les dix-huit mois qu'il resta encore dans son atelier. Au bout de ce temps, il

lui avoua qu'il en savait assez pour voler de ses propres ailes. Il avait alors dix-huit ans.

Quelques semaines après, il passait à Londres, où Pierre Lely, premier peintre de Charles II, le recommanda au surintendant des bâtiments du roi. Plusieurs tableaux de grands maîtres, destinés à être placés dans le château de Windsor, lui furent confiés, afin d'augmenter leur dimension. Le roi, qui avait ordonné ces travaux, fut charmé de la manière habile dont ils avaient été exécutés. Il admira surtout un Amour endormi. Il avait fait toute la partie inférieure du corps, sans que l'on pût distinguer son travail de l'original.

Ce prince ordonna que Largillière lui fût présenté. Le voyant si jeune, il dit, en s'adressant à ses courtisans : « On ne pourrait le croire, si on ne le voyait; ce n'est qu'un enfant. » Puis il lui témoigna le désir de voir ses œuvres. Largillière lui présenta trois tableaux qui méritèrent ses suffrages, ainsi que ceux de toute la cour. — Il y avait quatre ans qu'il habitait l'Angleterre lorsque les persécutions religieuses se réveillèrent. Un Français de ses amis, poursuivi comme catholique, vint lui faire ses adieux; il se rendait, disait-il, à Paris, qu'il n'aurait jamais dû quitter; ce Paris de 1678, si brillant, et si redouté! ce Paris du siècle qui vit s'élever à la fois les Invalides, la colonnade du Louvre, Versailles, Marly, Trianon, le Val-de-Grâce, l'Observatoire! Paris, où des académies s'étaient fondées; d'où l'on envoyait fouiller les entrailles de la terre d'Asie, d'Afrique, pour lui arracher les chefs-d'œuvre des anciens! L'enthousiasme de son ami réveille en Largillière l'amour de la patrie, et peu d'heures après ils faisaient voile ensemble pour la France.

Sa famille, qui comptait dans son sein plusieurs personnages de distinction, le reçut avec tout l'empres-

sement que lui méritaient ses premiers succès. Cet accueil bienveillant, et plusieurs portraits qui lui valurent les éloges de tous, auraient dû suffire pour le fixer à Paris; mais il ne fallut pas moins, pour l'y résoudre, que l'intervention de Van der Meulen, dont il faisait alors le portrait, ainsi que celui de Ch. Lebrun, premier peintre du roi, qui, en voyant cette remarquable production, qu'il admira, fit ses efforts pour le retenir. « Pourquoi, lui disait Lebrun, porter à l'étranger ce talent qui peut vous faire briller en votre patrie? Votre modestie, mon ami, vous abuse; restez parmi nous, vos succès vous révéleront bientôt ce que vous valez. » En effet, Largillière possédait toutes les qualités nécessaires pour réussir dans le monde. La nature l'avait comblé de tous ses dons; la beauté de son caractère l'emportait encore sur celle de son visage, qui était des plus beaux. Il joignait à un talent vrai une habileté exquise dans l'art de flatter sans nuire à la ressemblance de ses modèles. Sa couleur était brillante et des plus harmonieuses; elle séduit d'autant plus que les têtes de ses portraits, sont toujours en pleine lumière. Il semble en avoir proscrit les ombres, n'ayant recours, pour obtenir leur modelé, qu'à des demi-teintes d'une finesse qui ne se trouve que sur la palette de Rubens.

Le doute qui s'était emparé de son esprit se dissipa bientôt. Chaque portrait qu'il produisait lui attirait les éloges les plus flatteurs, et étendait de jour en jour sa réputation. On ne parlait plus que de son habileté à peindre les dames. Sa réputation, dis-je, fut aussi rapide que ses grands talents le méritaient, non-seulement comme peintre de portraits, mais encore dans l'histoire. Son tableau du Parnasse fit connaître que tous les genres lui étaient familiers. Dès l'année 1686, il fut reçu à l'Académie, dans la section d'histoire,

sur la présentation du portrait historié de son ami Charles Lebrun.

Dans un pays comme l'Angleterre, un homme du talent de Largillière ne pouvait être oublié; aussi, à l'avénement de Jacques II, fut-il mandé à la cour pour y peindre le roi et la reine, qui le comblèrent d'honneurs et de présents. Toute la noblesse lui fit les offres les plus brillantes pour le retenir; mais les tracasseries qui lui étaient suscitées par les artistes anglais, jointes au peu de goût qu'il avait pour les grands, lui firent tout refuser. Jamais en France il ne tenta aucune démarche pour s'approcher de la cour. Il préférait travailler pour le public. Il disait que les soins en étaient moins grands, et le payement plus prompt. C'est peut-être à cette disposition d'esprit qu'il dut l'étroite amitié qui l'unissait à Rigaud, son illustre rival.

Ce fut au retour de ce troisième et dernier voyage que lui furent commandés, par les officiers de la ville, deux grands tableaux représentant : l'un, le repas que la ville de Paris donna en 1687 à Louis XIV, en réjouissance de sa convalescence; l'autre, le mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie. Ces deux tableaux ont été brûlés en 1793. Il reçut aussi la commande d'un tableau représentant le vœu que fit la ville, en 1694, pendant la famine qui désolait la capitale et le pays. Cette œuvre, destinée à l'ancienne église de Sainte-Geneviève, est, depuis sa destruction, dans celle de Saint-Etienne du Mont. Largillière y figure parmi les assistants; il y a mis Santeuil dans son habit de chanoine régulier de Saint-Victor. Les génovéfins en furent choqués et firent changer en une robe noire le vêtement blanc de Santeuil. Il s'en plaignit en beaux vers, et obtint la restitution de son premier costume. Les vers mêmes de Santeuil prouvent que cette

anecdote est rapportée d'une manière inexacte par Dargenville.

Ce fut aussi en ce temps que, faisant bâtir son hôtel, il se plut à l'enrichir de ses œuvres. J'ai encore pu voir un délicieux petit salon tout décoré de sa main. Cette décoration figurait des rideaux cramoisis s'ouvrant sur les trois faces de cette pièce, et laissant apercevoir un magnifique panorama. Une rampe de pierre formait les balcons, sur lesquels des perroquets, des chats, des singes s'ébattaient au milieu des fruits et des fleurs. On voyait aussi, dans tous les autres appartements, des dessus de portes, des dessus de glaces représentant des attributs en rapport avec la destination de ces pièces, le tout d'une couleur si brillante, d'un effet si piquant et si vrai, qu'il le disputait à la nature même. Il y avait réuni une collection de 1500 portraits, ainsi qu'une grande quantité de ses œuvres, entre autres une Annonciation, le Jardin des Oliviers, l'Entrée à Jérusalem, un Portement de Croix, une Elévation de Croix, un Crucifiment, le Dernier Soupir du Christ, une Mise au Tombeau, ainsi que plusieurs paysages, etc.

Dans toutes les productions de Largillière, ce qui frappe d'abord c'est sa touche savante et légère, ainsi que le moelleux du pinceau qui, venant en aide à la richesse de son coloris, produit une harmonie qui captive. La composition de ses portraits est d'une simplicité noble et ingénieuse, et toujours animée par l'élan de l'âme, source première du style héroïque. Tout en eux respire le mouvement et la vie. Les critiques disent, avec quelque raison, que ses draperies, quoique légères et distribuées avec goût, sont souvent maniérées : c'est qu'il les exécuta toujours de souvenir, et qu'il les cherchait au bout du pinceau, souvent même sans les dessiner (quoique esclave du modèle

pour toutes les parties du corps humain); mais elles sont toujours bien jetées et parfaitement entendues pour l'effet général. Quand il a traité des sujets historiques et dans ses tableaux religieux, il s'est inspiré tantôt des Italiens, tantôt des Flamands; aussi est-il inférieur à lui-même, car il y perd son originalité, et souvent tout son feu habituel. C'est que, comme le dit Diderot, les modèles, les grands modèles, si utiles aux hommes médiocres, nuisent aux hommes de génie. Il n'en est pas de même dans les ouvrages qu'il a faits pour l'Hôtel-de-Ville et l'église Sainte-Geneviève. Ces compositions sont réellement une vaste collection de portraits, et on y retrouve toutes les qualités éminentes qui le distinguèrent.

On rencontre aussi, de Largillière, des portraits d'une sécheresse extrême, d'un ton rose et blanc. Ces productions sont celles de sa vieillesse. Il voulut constamment travailler, malgré son grand âge. Jusqu'à son dernier moment, il conserva son humeur enjouée. D'un commerce des plus aimables, il aimait à conter, et particulièrement les anecdotes plaisantes.

Il fut attaqué en 1743 d'une paralysie qui le conduisit au tombeau trois ans après. Quoique ayant rempli avec distinction les places les plus honorables de l'Académie, dont il fut professeur, recteur et directeur, il ne reçut aucune marque de distinction de la cour. Le plus bel éloge qui fut fait de Largillière est sorti de la bouche de Rigaud.

« Vous êtes, a-t-il dit, vous êtes, monsieur, non-seulement un académicien très-distingué, mais vos divers talents mériteraient six places semblables. »

Largillière eut un fils, mort encore jeune, et une fille à laquelle il laissa une fortune considérable; elle mourut sans enfants.

Ses élèves sont : Oudry, le chevalier Descombes,

Meusniers fils, Jans de Lyens, Van Scuppen et Milot.

Les graveurs qui ont concouru à son illustration sont : L. Desplaces, P. Drevet, Edelinck, G.-E. Petit, S.-L. Roullet, Schuppen, C. Vermeulen, Chereau, etc. Outre les ouvrages déjà cités, les portraits les plus connus sont ceux de Louis XIV au milieu de sa famille, Hardouin Mansard, le cardinal de Noailles, Huet d'Avranches, Mlle Duclos, Deforest, Mme de Molleville, l'abbé de Louvois, de Mmes Bertin, Roettiers, tous les membres de la famille du président Lambert.

On peut voir de cet habile artiste, dans le cabinet de M. le marquis de Saint-Cloud, un saint Paul d'une exécution très-remarquable. Cette peinture peut rivaliser, par sa couleur et son effet, avec les plus belles productions flamandes.

M. Duclos possède l'esquisse du tableau représentant le vœu que fit la ville en 1694. Et l'on peut voir dans le cabinet de M. Bryan un beau portrait de deux jeunes sœurs sur la même toile.

DEUXIÈME PARTIE.

NETTOYAGE.

Ce qu'est le restaurateur. — Quelles doivent être ses qualités. — Division de son art. — Nettoyage des tableaux des différentes écoles. — Enumération des crasses diverses qui les couvrent, et les moyens à employer pour les en extraire. — Un mot sur les musées. — Réfutation de l'opinion de M. Waagen sur nos tableaux. — Un mot sur les vernis ainsi que sur les patines. — Raphaël, Sébastien del Piombo, Corrége, Prud'hon et Greuze. — Quelques mots sur Grimoux et notices sur Greuze et Lantara.

CHAPITRE PREMIER.

Après avoir vu en quoi consiste l'art du rentoileur, ainsi qu'apprécié les bons et les mauvais résultats des différentes préparations, nous allons maintenant nous occuper du peintre-restaurateur ; dire quels sont ses travaux, déterminer quelles doivent être ses connaissances.

Nous expliquerons toutes les difficultés de cet art, et nous appuierons sur les qualités qui distinguent dans cette carrière l'artiste restaurateur, de celui qui en prend indûment le titre. Le public sera ainsi suffisamment averti, et comprendra le danger auquel il s'expose quand il livre des chefs-d'œuvre à des hommes imprudents ou ignorants.

C'est dans ce but que nous indiquerons sans réserve tous les procédés que nos études nous ont mis à même d'apprécier en les expérimentant.

Le talent de la restauration est certainement le plus

ingrat de tous. Celui qui le possède a à vaincre, pour le produire, mille difficultés, puisqu'il ne peut même se faire un titre des travaux qu'il a exécutés. S'il agissait ainsi il déprécierait les œuvres qui lui ont été confiées : la discrétion lui est imposée ; c'est une de ses principales qualités.

Aussi, bien longtemps, est-il tenu en charte privée par les amateurs ou marchands qui les premiers ont éprouvé son talent. Un artiste en ce genre est d'autant plus rare, qu'un homme de quelque valeur hésite longtemps avant d'accepter une position qui n'offre que peu de renommée et un médiocre profit. Et cependant, toute modeste qu'elle est, elle ne peut souvent échapper aux attaques de quelques publicistes dévoués à de petites ambitions, qui, craignant l'influence clairvoyante d'un homme utile et consciencieux, cherchent à l'amoindrir en niant son savoir.

Sans doute, dans cette classe d'artistes plus que dans toute autre (par les raisons que nous en donnons), il se rencontre des hommes qui ont plus d'outrecuidance que de talent.

Mais en est-il autrement dans toutes les carrières libres ?

Tous ceux qui se disent peintres sont-ils des Vernet ? Parmi ceux qui se décorent de ce titre honorable, quelques-uns ont justement assez de talent pour exécuter ces tableaux-pendules que l'on peut admirer sur les boulevards et dans les passages.

Un grand nombre, hélas ! sont loin d'avoir l'habileté de main, le métier qu'exigent de semblables ouvrages.

Pourquoi donc exiger que tous ceux qui exercent notre profession soient gens de mérite ?

Nous avons déjà dit, dans une brochure sur l'Organisation des musées, que la restauration n'avait pas un secret qui ne fût connu de tous. Nous dirons même

que cet ouvrage pourrait servir de guide aux amateurs qui voudraient tenter quelques essais de restauration.

Mais nous ajouterons que ces essais, infructueux pour le plus grand nombre, ne donneraient de résultat immédiat à aucun d'eux.

La restauration est un métier que l'on ne peut deviner. Il exige un long travail, un long exercice. Des artistes habiles ont fait des essais sans résultat satisfaisant. C'est un genre de talent qui réclame, comme toute espèce de travaux artistiques, une organisation particulière.

Pour réussir dans cette partie de l'art, il faut une entente parfaite de la couleur et de l'harmonie. Il faut renoncer à toute individualité, s'oublier complétement pour se rendre l'esclave du maître que l'on doit retoucher, et s'identifier avec lui. Il faut que le peintre restaurateur, quand il aura acquis la partie mécanique de l'art, s'applique à la connaissance des différents procédés qui distinguent les diverses écoles, ainsi que ceux qui sont propres à chaque maître en particulier; afin que ses retouches se marient avec celles des œuvres en réparation. Car sans ces connaissances artistiques et scientifiques un restaurateur ne pourra jamais arriver à un résultat tout à fait satisfaisant (1).

Cependant nous engageons fortement les amateurs à se livrer à la connaissance de cet art qui leur deviendra d'une grande utilité, lorsque, familiarisés avec ses principes généraux et ses procédés, ils pourront apprécier la bonne ou la mauvaise restauration.

(1) Voici une des dispositions du programme du concours que Lebrun a fait exécuter au Louvre en l'an IV.

« Après que les artistes auront été admis au concours, on les conduira dans les dépôts, afin de s'assurer de la connaissance qu'ils ont des différents maîtres, et ils seront obligés de répondre à toutes les questions qui leur seront faites par le jury. »

En effet, il faut souvent un œil bien exercé pour ne pas se tromper sur le véritable état d'un vieux tableau. De plus, ce travail leur fournira l'occasion d'étendre leurs connaissances, en examinant la variété des procédés employés par les célébrités : en étudiant leur théorie, ils perfectionneront leur jugement.

Le restaurateur habile trouverait en ces amateurs studieux un appui, et nous ne serions plus témoins de la légèreté avec laquelle la plupart d'entre eux acceptent les artistes qu'ils emploient, et auxquels ils confient des chefs-d'œuvre souvent même sur la simple recommandation du premier brocanteur venu.

De là toutes ces récriminations qui ne sauraient atteindre ceux qui, parmi nous, ont du talent; puisque les fautes commises sont le résultat de la légèreté dans le choix des restaurateurs, et souvent encore d'une économie bien mal entendue.

La restauration d'un tableau, quand elle est bien exécutée, ajoute au charme de la peinture, tandis que dans le cas contraire, sous la main d'un restaurateur maladroit, le tableau s'allourdit et perd son aspect séduisant.

Que messieurs les amateurs se donnent donc la peine de chercher eux-mêmes leurs restaurateurs; qu'ils les mettent à l'épreuve; quand ils auront rencontré un homme d'un talent consciencieux, qu'ils se l'attachent par de bons procédés, et bientôt, nous en sommes assuré, ils aimeront et l'artiste et ses ouvrages.

Nous savons bien que nous aurons toujours contre nous les maladresses qui se commettent dans les musées; mais qui ne sait que ces sortes de travaux sont, en grande partie et malgré les concours, accordés à la faveur.

Tout le monde sait aussi que tous ou presque tous les emplois de ces administrations sont occupés par

des hommes complétement étrangers à la conservation des peintures qui leur sont confiées. Si parfois, au milieu de ces employés ou membres de commission, il se trouve une ou deux capacités, leur principale occupation est d'opposer une barrière infranchissable aux hommes de talent dont l'arrivée apporterait quelque lumière dans le royaume des aveugles.

Le restaurateur le plus habile est celui qui ramène l'harmonie d'un tableau avec le moins de travail possible, ou, pour mieux dire, qui rétablit une peinture dans son état primitif sans repeindre.

L'exécution de son travail doit se renfermer là où la maladie existe. S'il procède par l'emploi des touches peintes (1) adroitement posées, il n'est plus un restaurateur, mais un peintre plus ou moins adroit dans telle ou telle branche de la restauration.

Les amateurs ont à choisir parmi les artistes ceux qui conviennent le mieux à chaque spécialité de travail.

Il existe des aptitudes de diverses catégories.

1° Les restaurateurs proprement dits, c'est-à-dire qui rappellent un tableau par un travail patient et réservé.

2° Ceux que les Italiens appellent les restaurateurs de *quadri di fabbrica*.

3° Enfin ceux que nous appelons les rebouiseurs, c'est-à-dire des restaurateurs qui, sans presque aucun principe d'art, raccordent tant bien que mal les tableaux que le petit commerce leur confie.

Ces trois spécialités sont des talents divers que l'a-

(1) On entend par touches peintes celles que l'on couche dans le sens des chairs ou des plis, des étoffes, en les harmonisant avec l'original, et en anticipant sur les parties conservées du maître.

mateur ou le marchand utilise avec fruit, lorsqu'il a assez de discernement pour ne demander à chacun d'eux que des travaux qui conviennent à son genre de talent.

L'art de la restauration se divise en deux espèces de travaux distincts qui sont : les nettoyages et la peinture de restauration.

Le nettoyage en est la partie la plus importante, car de son résultat dépend la conservation ou la dégradation du tableau en œuvre Seul, il peut l'altérer. Un tableau peut être mal restauré sans aucun préjudice, puisqu'un coton imbibé d'essence peut en faire justice ; tandis qu'un mauvais nettoyage peut faire perdre toute la valeur d'une peinture. C'est donc cette partie de la restauration qui réclame le plus de connaissances scientifiques.

Nous avions ici esquissé les qualités dont doit être doué l'artiste qui s'y livre. Mais nous, restaurateur, notre autorité ne pourrait-elle pas élever quelques doutes? Nous l'avons compris ; aussi, avons-nous fait les plus grandes recherches pour en trouver une. Elles sont restées sans résultat, car personne n'a écrit sur cet art.

Nous reprenions notre travail quand la pensée nous vint que Lebrun avait dû s'en occuper, lui l'homme spécial ! lui, qui dans une suite de petits écrits a si bien tracé les besoins et l'ordre à suivre dans un musée ! lui, dont les œuvres resteront comme modèles ; que la mauvaise foi cherche à amoindrir tout en s'emparant des idées qu'il a léguées à ses successeurs !

En effet dans l'une de ces petites brochures nous trouvons ces lignes (1) :

(1) Quelques idées sur les dispositions, l'arrangement du Muséum national ; par le citoyen J.-B.-P. Lebrun, peintre

« L'opération du nettoyage est celle qui détruit le plus de tableaux : elle est sans contredit la plus dangereuse en ce qu'elle est indifféremment pratiquée par tout le monde. Les uns se croient assez éclairés pour la tenter et sacrifient des chefs-d'œuvre à leur présomptueuse ignorance. D'autres se vantent de posséder des secrets, et leurs essais offrent les mêmes résultats. Je me souviens d'avoir lu dans un journal de Paris, qu'un nommé Joulain, marchand d'estampes, annonçait l'usage du savon noir comme le meilleur de tous les procédés ; tandis qu'il n'existe pas de moyen plus infaillible pour perdre les tableaux.

» Disons donc qu'il n'y a pas de secrets particuliers pour nettoyer un tableau que les moyens connus, tels que l'eau-forte, l'eau seconde, l'eau bouillante, le savon noir, l'esprit-de-vin, la térébenthine, l'alcali, le vernis, la soude; la brosse rude, le grattoir, la filasse, le coton, les doigts, l'éponge, sont les instruments dont le nettoyeur est obligé de se servir plus ou moins, soit pour le nettoyage même, soit pour enlever les repeints. Quels doivent être les dons et qualités de l'artiste qui nettoie un tableau ?

1° Une connaissance parfaite de ce qu'il va toucher. Les tableaux italiens sont couverts d'une huile endurcie qu'ils ont appliquée sur leurs toiles au lieu de vernis. Les tableaux flamands, hollandais et allemands sont recouverts de vernis, lequel a jauni plus ou moins. D'autres le sont de vernis gras. Enfin le Français couvre d'abord son tableau de blanc d'œuf qui, en se durcissant, ronge les couleurs, lorsqu'on n'a pas eu la précaution de l'ôter à temps et qu'il reste sous le vernis.

» 2° La connaissance de quelle espèce de crasse ou

marchand de tableaux, adjoint à la commission des arts. L'an III.

de fumée s'est étendue sur le tableau ; si c'est la vapeur de l'encens, la fumée des flambeaux, ou celle d'une cheminée. Il doit prendre garde si ce n'est pas le mastic employé dans les vernis qui a trop jauni, ou si le tableau a été dans un endroit humide qui en a fait chancir les huiles ou le vernis.

» 3° La connaissance très-importante, si difficile, de la manière dont chaque maître a peint, afin de partir de cette notion pour user des procédés les moins dangereux et se mettre en garde contre la surprise des ingrédients qu'il emploie. Car il est possible que tel moyen dont on se sert pour nettoyer un chef-d'œuvre en détruise un autre. Il est un autre genre d'instruction encore plus essentiel et qui, je puis le dire, est la base fondamentale de cet art, c'est de savoir, pour un restaurateur lorsqu'il enlève des repeints ne pas les confondre avec le *vrai* du maître, ou, pour donner un éclat passager, enlever les accords et les glacis, et faire venir une draperie bleue, lorsqu'il doit rester une draperie d'un ton verdâtre. Il faut donc que le restaurateur ait prouvé du talent et de la capacité dans ce genre ; il faut encore que sa main soit légère, j'oserai dire presque autant que celle d'un oculiste en traitant le plus délicat de nos organes. J'ajouterai que le restaurateur le plus renommé peut devenir le plus dangereux, si sa vue vient à baisser et qu'il prenne la peinture vraie du maître pour des repeints, et que dans tous les cas ses travaux doivent être surveillés par des connaisseurs éclairés. »

Ainsi il est donc bien avéré qu'un restaurateur doit être choisi parmi ceux chez lesquels l'intelligence des maîtres est le plus développée ; que sans cette intelligence, les tableaux, malgré les soins les plus précieux, se trouveraient exposés à des erreurs irréparables.

CHAPITRE II.

Le choix d'un habile restaurateur est pour l'amateur de la dernière importance, surtout pour les galeries ou collections anciennement formées ; car les tableaux qui les composent réclament sans cesse un œil vigilant pour parer aux accidents. L'expérience a prouvé qu'un tableau, entre des mains habiles, peut être rétabli dans les meilleures conditions possibles, et qu'il y gagne même en agrément. La conservation des chefs-d'œuvre des grands maîtres devient un devoir envers leur mémoire et envers la nation dont ils sont l'illustration et la gloire.

Cependant qu'arriva-t-il à notre musée ? c'est quand la ruine était imminente que l'on vint lui apporter un tardif secours. Combien de pertes, en effet, étaient irréparables !

Comment se fait-il que le préjugé, l'entêtement ou l'ignorance produisent de tels ravages ? Disons-le hautement : hésiter entre la perte d'un musée et quelques secours d'un art réparateur qui eût perpétué des chefs-d'œuvre, c'est du vandalisme ! Que ce soit l'œuvre de l'ignorance ou de la haine de l'art, peu nous importe... c'est toujours la destruction et la ruine.

Le véritable respect de l'antiquité ne consiste pas dans la conservation des crasses qui couvrent l'œuvre d'un grand maître et en cachent les beautés. Il est dans la conservation de ses ouvrages, dans les soins qui les préserveront des accidents qui peuvent abréger leur durée.

Tous les chefs-d'œuvre appartiennent à la civilisa-

tion : elle a des devoirs qu'elle impose à leurs possesseurs et à leurs gardiens.

Que l'amateur rêveur aime la rouille et les chancissures d'un vernis, nous le comprenons ; car ce vernis est devenu un voile derrière lequel l'imagination de l'amateur peut voir ce qu'il désire. « Sous cette croûte enfumée et encrassée je vais peut-être trouver un chef-d'œuvre ! » Comment ne pas céder à un tel attrait ? Comment ne pas préférer l'espoir trompeur d'un riche trésor à une froide et médiocre réalité ?

Mais dans un musée comme le nôtre, le premier du monde, les tableaux doivent être vus sincèrement, nettement, au grand jour : faites les voir, c'est ainsi que vous confondrez ces érudits habiles dans la parole, mais moins savants qu'exercés à se parer de la science d'autrui.

Oui, nous le répétons, nos tableaux peuvent affronter le jour, et nous ajouterons que le devoir de leur conservateur est de nous les montrer avec tous leurs avantages, sans s'inquiéter des criailleries de l'ignorance. Nous dirons même que c'est une nécessité de les mettre en état ; car ce musée, créé pour l'étude, est aujourd'hui funeste aux jeunes artistes qui viennent y puiser des inspirations.

Ne voyons-nous pas tous les jours des jeunes gens qui, sur la foi de nos tableaux, exécutent un ciel d'après le Claude en employant, pour obtenir le ton, le bleu minéral et le jaune de Naples ! Croit-on que des tableaux montés à ce ton puissent atteindre le but que l'on se propose ? Non ; on trompe ainsi l'élève qui vient chercher un modèle là où il ne trouvera qu'un faux enseignement qui pervertira son jugement.

Une grande question doit aussi enfin se vider. Des hommes d'un haut savoir ont organisé notre musée.

C'est à leurs soins éclairés que le pays doit sa splendeur. Une coterie, dont les membres se sont adjoint comme autorité des directeurs de musées et des marchands étrangers, s'appuyant sur l'état déplorable où un travers d'esprit a réduit notre galerie, se font une réputation de connaisseurs aux dépens de nos richesses nationales. Il faut enfin que le brouillard qu'on a laissé s'étendre sur nos chefs-d'œuvre et qui les dérobe à nos yeux soit écarté; il faut que l'on puisse connaître si le vrai savoir n'était pas du côté des anciens artistes qui ont autrefois classé notre musée.

La France est le premier pays du monde pour les arts. Elle doit prouver qu'elle n'a que faire de l'étranger en fait de connaissances artistiques.

Mais quels sont donc ces hommes dont on veut imposer les oracles? Sont-ils donc gens infaillibles? Nullement.

Un ouvrage publié par le plus important d'entre eux, M. Waagen, directeur du musée de Berlin, le même dont s'est servi comme autorité M. le conservateur des peintures de nos musées nationaux, dans son catalogue des tableaux italiens du Louvre, nous en offre la preuve la plus frappante.

Il est de notoriété publique que le moindre de nos marchands de tableaux ne confondra jamais un Ostade avec un Van Goyen, faute des plus graves que je trouve dans cet ouvrage.

Je puis aussi affirmer que pas un de nous n'eût osé élever un doute sur l'authenticité d'un Quintin Metsys d'une qualité aussi supérieure que le nôtre, erreur cependant que je trouve encore consignée dans son volume.

Puis on conviendra avec moi qu'il ne suffit pas d'un trait de plume pour nous enlever un Raphaël! et que

M. Waagen, en débaptisant notre *maître d'armes*, aurait dû au moins nous expliquer les motifs de son étrange opinion.

Il donne ce tableau à Sébastien del Piombo (1). J'ai bien étudié cette peinture du *maître d'armes* ainsi que le Sébastien que renferme notre galerie. J'en ai vu plusieurs en Italie, et en Angleterre, *la Résurrection du Lazare*; je possède de lui le portrait d'*A. Doria*, et j'avoue que quelque bonne volonté que j'aie voulu y apporter, je n'ai pu trouver le moindre rapprochement possible entre ce tableau et ces derniers.

Sans doute M. Waagen, en se livrant à ses savantes recherches, aura été entraîné dans une fausse voie : c'est un danger qui menace celui qui juge les œuvres d'art d'après les livres.

Nous autres qui ne sommes que des artistes plus ou moins lettrés, mais peu érudits, nous portons notre jugement d'après ce que la pratique de la peinture et du dessin nous en a appris.

Peut-être M. Waagen ne s'est-il jamais occupé de ces soins matériels, je suis porté à le croire ; car ils lui eussent infailliblement fait connaître que le dessin est comme l'écriture, qu'il ne peut entièrement se contrefaire.

Ainsi Teniers, qui certes était plus qu'un habile homme, a fait tous ses efforts dans ses pastiches pour changer sa manière. Il n'a pu vaincre cette difficulté.

Je ne prétends pas ici donner une leçon à M. Waagen ni à ses prôneurs, moi *simple restaurateur français !* Mais la discussion est permise à tous. Eh bien ! essayons ! qui sait ?

Examinons donc le tableau contesté, et établissons la comparaison avec notre *Visitation*.

(1) Voir le catalogue de M. Villot, à Sébastien.

A première vue, en considérant ce débaptisé, on ne peut pourtant pas l'attribuer à un autre qu'à Raphaël ; car il en a tout l'aspect. Il a ce charme que produit la peinture consciencieuse et vraie, qui attire et captive ! qualité qui caractérise les œuvres de cet éminentissime maître ! Sébastien, lui, au contraire, à l'imitation de l'immortel Michel-Ange son conseil, eut pour but le grandiose dans le dessin aussi bien que dans les pensées. Il nous offre dans sa *Visitation* ces grandes lignes monumentales qui étonnent, qui imposent l'admiration, mais qui ne nous captivent pas.

Donc, si parfois le *maître d'armes* se trouvait être un Sébastien, ce ne pourrait être en tous cas qu'un pastiche à l'imitation de Raphaël, ce que je trouve impossible en jugeant cette attribution par induction. Voici la raison que j'en donne. Je demande pardon à M. Waagen de lui rappeler l'histoire qu'il connaît certainement mieux que moi, mais enfin c'est un argument absolument nécessaire.

Les succès qu'obtenaient les œuvres de Raphaël et les honneurs qu'ils lui attiraient occupaient tous les Romains. Son illustre antagoniste Michel-Ange lui opposa Sébastien dont le talent, disait-on, devait effacer celui de cet immortel génie. On vantait les qualités de Sébastien qui consistaient dans un dessin plus grand et plus énergique. Sa couleur plus brillante, sa touche vigoureuse et savante étaient portées aux nues ; en un mot, on prônait en lui toutes les qualités qu'il possède réellement, mais qui ne peuvent amoindrir celles de Raphaël.

Ce dernier aurait pu avoir la fantaisie de prouver qu'il pouvait, lui aussi, produire de la peinture à effet.

Mais que Sébastien eût risqué, dans la position qu'on lui avait faite, de combattre Raphaël dans sa

manière même, le simple bon sens, tout en comptant sur la vanité de l'esprit humain, ne peut l'admettre.

Or, s'il n'est pas de Sébastien, il est de Raphaël. A cette époque il n'existait pas un troisième maître qui eût pu produire une telle peinture.

En second lieu, je trouve dans ce tableau la manière arrondie et simple du dessin, toujours étudié et arrêté avant toute exécution, qui caractérise Raphaël.

Tandis que Sébastien, dédaignant l'esclavage du trait, attaque dans son dessin fièrement et carrément les grandes masses, s'en remettant pour en obtenir les finesses à l'habileté de sa brosse.

Troisièmement, parce que je vois dans la peinture du *maître d'armes* le travail patient et étudié de Raphaël, ces touches arrondies dans le sens des chairs, comme il les a toujours posées. J'y retrouve de même les demi-tons et les glacis vigoureux qu'il employait pour faire tourner ses contours; procédé qu'il tenait de son maître.

Tandis que Sébastien, lui, a le premier simplifié le procédé. Le premier, il a rendu la pensée que Michel-Ange avait conçue, qu'il fallait tout obtenir sans recourir aux méthodes des maîtres primitifs, c'est-à-dire en laissant de côté les petits moyens pour attaquer franchement la pâte.

C'est mû par ce principe qu'il créa ce style des tons locaux, largement posés et modelés par teintes en pleine pâte. C'est encore ce sentiment qui lui dicta ces lumières largement jetées qui caractérisent ses tableaux ainsi que sa touche largement posée.

Ainsi je dis que le maître d'armes est de Raphaël; car rien, ni dans sa couleur, ni dans le dessin, ni dans le procédé, ne rappelle le Sébastien.

Certes, l'opinion de chacun est libre. Je souhaite que tous viennent contribuer de la leur au progrès de

la science ; mais ce que j'ose blâmer, ce dont je me plaindrai toujours, c'est que l'on aille chercher une autorité imparfaite aussi loin, quand notre pays possède et a possédé tant d'hommes de mérite que l'on veut écraser ou faire oublier. Il faut donc, puisqu'il se présente des contestations importantes et qu'elles sont appuyées par des hommes qui se posent comme des juges souverains, il faut, dis-je, que toutes les capacités soient appelées et leur avis entendu ; que nos musées ne soient plus, comme par le passé, livrés sans défense au premier venu auquel il plaira d'en discréditer les chefs-d'œuvre. Il faut enfin que si l'on veut un renseignement vrai, que ce soit à Paris qu'il soit donné ; car c'est dans Paris que les arts ont planté leur drapeau, et il est de l'honneur de la nation de le défendre.

Nous avons cherché, dans la seconde partie de ce chapitre, à établir que la voie dans laquelle on entraîne les possesseurs et directeurs de galeries était fausse ; — qu'elle était la perte de la propriété des uns et la ruine des trésors confiés à la garde des autres ; — que les secours de l'art, portés avec discernement, étaient les seuls vrais moyens de conservation ; — que ces secours ne pouvaient être appliqués que par des hommes spéciaux ; — que dans leur choix, la faveur ne pouvait entrer pour rien, sans faire courir les risques d'accidents graves ; — que l'examen le plus scrupuleux devait décider de ce choix ; — qu'en agissant ainsi, nulle cause fâcheuse d'accident n'était plus à craindre ; — que les amateurs et directeurs y rencontreraient repos et satisfaction, et le restaurateur, émulation et bien-être honorable.

C'est pour arriver à ce but utile que nous avons pris la plume ; quelque faibles que soient nos écrits, peut-être un jour porteront-ils quelques fruits.

CHAPITRE III.

MOYENS EMPLOYÉS POUR ENLEVER LE VERNIS ORDINAIRE.

On appelle vernis ordinaire, celui que l'on désigne sous le nom vulgaire de vernis à tableaux. Il est aujourd'hui d'un usage journalier dans toute l'Europe et connu de tous les amateurs. En donner la composition serait superflu. Nous dirons seulement qu'il résulte d'une dissolution de mastic résineux dans une quantité bien proportionnée d'essence de térébenthine; en peu de temps il acquiert un degré de dureté et de cohésion que le temps n'accroît jamais au delà du point nécessaire pour qu'un frottement léger des doigts ne puisse l'entamer et le réduire en poussière.

Les moyens employés pour l'enlever du tableau qui l'a reçu sont de deux sortes. — Le premier, qui est le plus préconisé par les amateurs, est celui obtenu par le frottement des doigts sur ce vernis. On appelle cette opération *dérouler*.

Il est nécessaire pour faire lever la première poussière, ou autrement dire pour en rompre le poli qui ne cède pas toujours sous les doigts, de les passer sur de la résine pulvérisée, ou bien de les salir d'un peu de cendres tamisées. Une fois le poli rompu, la plus légère pression le réduira tout en poudre; il ne faudra pour cela qu'un peu de patience et le soin attentif d'enlever constamment le vernis pulvérisé, afin de suivre de l'œil autant que possible la peinture qu'il recouvre.

Plus on approche du maître, plus aussi on doit

user de circonspection; car le frottement de ce petit sable sur la partie découverte du tableau lui serait funeste. On reconnaît que l'on est arrivé à la pâte du maître par la différence qui existe entre elle et le vernis. La sensibilité du doigt l'indique, car il glisse sur une partie plus ferme et plus polie qui ne cède pas sous sa pression comme fait le vernis, qui se pulvérise jusqu'à ce qu'il soit entièrement extrait.

Il se rencontre sous ce dernier des restaurations qui, si l'on n'y porte une grande attention, sont cause d'accidents, surtout quand ce nettoyage est opéré par une main peu exercée. Leur présence rend le vernis moins friable (1) et exige un frottement plus appuyé, ce qui, souvent, fait attaquer les parties saines qui les environnent.

On rencontre aussi bien des fois entre la peinture et le vernis des encollages; il faut autant que possible les respecter, car ils préservent la peinture, dans ce mode de nettoyage, du frottement qu'on lui ferait subir sans sa présence. Le vernis enlevé, il suffit d'un peu d'eau chaude pour faire disparaître ces encollages. — Il y en a de plusieurs sortes : ceux de colle de peintre en bâtiments, de poisson, de pâte, de blancs d'œufs sans mélange ou auxquels on ajoute du sucre candi; on emploie aussi la gomme, mais bien rarement.

Le second procédé est plus simple, plus prompt. Il consiste dans l'emploi des spiritueux. On forme un mélange de bon esprit-de-vin et d'essence de térébenthine que l'on proportionne en raison de l'épaisseur du vernis qui couvre le tableau que l'on veut nettoyer ; la proportion de l'esprit doit être au plus de moitié (2).

(1) On les reconnaît en ce qu'elles font perdre la blancheur du vernis, et que ce dernier semble gras sous le doigt.

(2) Il y a des personnes qui l'emploient presque pur, dans de

On en diminuera la dose en raison des ménagements que nécessitent les peintures, soit par leur finesse ou délicatesse qui ont présidé à leur facture, ou bien en raison du temps de leur existence.

On imbibera un coton de ce mélange avec lequel on frottera le vernis que l'on veut détremper et enlever; de la main gauche on tiendra un coton d'essence pure dont on se servira pour neutraliser les effets de l'esprit en l'étendant (1) ; on renouvellera ces cotons aussi souvent qu'ils seront suffisamment empâtés de vernis. Il est essentiel de ne pas tâtonner.

Il faut attaquer franchement la partie du tableau sur laquelle on a commencé l'opération qui en sera toujours la moins importante. En principe, moins les liqueurs séjourneront sur la peinture, moins aussi le danger sera grand; puisque en ne les laissant que juste le temps nécessaire pour dissoudre le vernis on ne peut atteindre la peinture qui, dans les vieux tableaux, est au moins six fois plus solide que ce dernier; donc il faudra six fois plus de temps pour l'amollir. En calculant ainsi le degré de solidité de chacune des pâtes sur lesquelles on doit opérer, rarement se trouvera-t-on en défaut.

Quelle est, de ces deux opérations, celle que l'on doit préférer à l'autre? N'en déplaise à messieurs les amateurs, c'est la seconde.

Voici pourquoi :

Nous parlons ici des tableaux d'une certaine proportion, car pour les grandes machines la première est

grandes machines surtout. C'est un tort, car dans ce cas elles sont obligées de recourir à l'emploi de l'huile, qui, comme nous le verrons plus tard, doit leur devenir funeste, lorsqu'il s'agira d'exécuter la restauration, c'est-à-dire de peindre.

(1) Ou autrement dit, en l'inondant de cette liqueur.

impraticable, attendu la grande quantité d'empâtements de toutes sortes qui s'y rencontrent et le temps immense qu'il faudrait y passer sans obtenir un résultat satisfaisant.

Nous disons que l'emploi des spiritueux est préférable à la pulvérisation des vernis par les doigts, parce que tout le temps de l'opération l'œil peut en suivre le travail et être arrêté à l'instant même si quelque danger vient à menacer (1).

Quelques jours après, on peut en toute assurance reprendre son opération et l'achever sans accident, en employant toutefois des moyens plus doux.

Il n'en est pas ainsi du premier procédé : d'abord la pression des doigts fatigue les préparations, mais c'est un de ses moindres inconvénients ; son défaut capital est que l'on opère en aveugle, puisque la sensibilité du doigt seule peut vous guider. La poussière que produit le vernis dérobant à la vue l'original, il est impossible de s'assurer si l'on ne dépouille pas le tableau dans un endroit plus que dans un autre. Comment être certain de ne pas attaquer cette précieuse patine qui fait le charme d'une peinture vierge et qu'un restaurateur habile doit conserver avec un soin religieux ? Certes le doigt le plus fin ne peut la distinguer.

Il est constant que le frottement de ce petit sable, si menu qu'il soit, épiderme les finesses de la peinture malgré les soins les plus minutieux, et la preuve, c'est qu'il est incontestable que tous ou presque tous les

(1) En ce cas, on laisse sécher les liquides qui s'évaporent, sans aucun préjudice. Si au contraire on en craint les suites, et que l'on cherche à enlever ce liquide par le frottement, on risque d'entraîner avec les cotons les parties amollies de la peinture.

tableaux que nous appelons épidermés doivent cette maladie à ce genre de nettoyage qui use toutes les parties adhérentes aux grains de la toile ou aux fils du bois.

Avec l'esprit, un maladroit qui en altère une partie peut s'arrêter et s'abstenir, tandis qu'au contraire avec les doigts il ne s'aperçoit des dégâts qu'il a commis qu'après avoir peut-être altéré le tableau dans toutes ses parties.

L'emploi des spiritueux est donc bien moins redoutable qu'on ne le suppose vulgairement, puisqu'on en neutralise facilement l'action et qu'on agit sur un corps plus ou moins solide. Le danger est dans le tâtonnement; l'assurance donne le succès. L'amateur qui frottaille une petite place de son tableau avec de petits cotons, prenant toutes ses petites précautions pour des soins qui lui assurent une réussite certaine, se trompe; car son opération terminée, il aura trop nettoyé par places, pas assez dans d'autres, et aura ainsi désharmonisé son tableau.

Il faut dans ce travail voir l'ensemble de l'œuvre à laquelle on fait subir un nettoyage. Que la partie sale serve de guide aussi bien que celle nettoyée; que l'œil ne perde jamais de vue aucune des parties du tableau, sans quoi, je le répète, on détruira son harmonie, et pour la rétablir on se trouvera forcé de nettoyer sa peinture jusqu'au fond, ce qui est toujours un grand tort.

Nous avons été souvent témoin des fureurs dans lesquelles entrent certains amateurs contre l'emploi de l'esprit-de-vin dans les nettoyages; pour eux un tableau que les spiritueux ont touché est un tableau perdu.

Le nettoyage par les doigts est chez eux seul admis; mais pour faciliter cette opération, ils emploient plu-

sieurs drogues qu'ils laissent plus ou moins séjourner sur leur tableau afin d'en faire blanchir le vernis : entre autres, celle qui est le plus généralement adoptée est l'eau-de-vie.

En vérité, on conviendra que ceux-là jouent étrangement sur les mots. Quelle différence y a-t-il donc entre l'eau-de-vie et l'esprit-de-vin étendu d'une substance qui le remet au même degré de force que leur liqueur? Quoi! de l'esprit qui s'appelle eau-de-vie pourra séjourner cinq minutes sur un tableau sans danger, tandis que celui qui s'appelle esprit-de-vin mitigé ne peut y rester deux minutes sans le perdre? L'expérience même qu'ils font subir aux peintures qu'ils veulent dérouler est la meilleure preuve que nous puissions donner de l'efficacité du procédé que nous avons adopté et que nous conseillons, en tant toutefois que l'on sache s'en servir.

Ces procédés ne peuvent être employés indifféremment que pour dégager un tableau du vernis ordinaire qui se rencontre presque constamment sur tous les tableaux restaurés depuis une quarantaine d'années, mais principalement sur tous les tableaux français ou flamands modernes ou de la fin du siècle dernier, car rarement ils ont reçu du vernis d'une autre nature.

La plus grande prudence doit guider pour les tableaux modernes, car souvent (comme nous le ferons voir plus tard en parlant des craquelures) la pâte de ces productions est plus tendre que le vernis lui-même. Dans ce cas il faut absolument se servir des doigts.

La peinture de nos derniers maîtres, quoique ayant plus de consistance, n'en réclame pas moins des soins attentifs, car elle n'est pas encore arrivée à l'état d'émail, et s'amollit par conséquent en peu de temps. Puis ces tableaux, comme ceux de nos jours, ont été

vernis souvent beaucoup trop tôt, le vernis en a pénétré la peinture et a fini presque par faire corps avec elle.

On en rencontrera des exemples dans les tableaux de Prud'hon, de Greuze, etc. Ces maîtres réclament d'autant plus les soins d'une main très-exercée, que les glacis et les demi-pâtes ont été constamment employés par eux.

Prud'hon surtout appelle la plus grande attention ; sa peinture a peu de corps. De légers glacis brillants harmonisent ses empâtements. Ses clairs-obscurs eux-mêmes sont obtenus par de petits moyens, quoique personne plus que lui n'ait compris la simplicité dans les grandes masses, ainsi que les grands effets ; qualités éminentes qu'il doit à de longues méditations. Prud'hon a beaucoup étudié le Corrége, mais il ne voulut jamais le copier. Il chercha seulement à pratiquer, en conservant son individualité, les procédés mécaniques qu'il croyait être ceux de ce maître.

Il séjourna longtemps en Italie, mais il s'y livra peu au travail manuel. Un jour l'auteur des Lettres d'un Danois lui demandait quel était l'objet de ses études dans ce pays : « Je m'occupais à regarder et à admirer les chefs-d'œuvre » lui répondit-il. Aussi, rien d'Italien ne se fait remarquer dans ses tableaux. Seulement on peut croire que l'observation attentive des chefs-d'œuvre antiques, grecs et romains, la noble simplicité de leurs contours, la pureté de leur dessin, ont eu sur son talent une heureuse influence.

Les mêmes recommandations s'appliquent à Greuze, quoique sa pâte soit plus ferme ; car quelqu'habile que semble sa peinture, elle n'en est pas moins très-péniblement exécutée.

Il revient sans cesse par des retouches sur des tons locaux, soit par des empâtements, soit par de légers frottis dont lui seul a le secret. En étudiant ses meil-

leures productions, remarquez-y de ces tons bleuâtres et laqueux frottés avec une adresse, nous dirons même avec un bonheur vraiment merveilleux. Voyez ses draperies blanches, elles sont presque toujours glacées par un ton rompu qui les harmonise admirablement avec ses chairs.

Tels sont les maîtres que nous posons comme types du nettoyage; qui, dans leurs productions, ainsi que celles analogues, réclament une étude spéciale que l'expérience et une grande habitude peuvent seules faire réussir sans dommages.

Les deux procédés indiqués dans ce chapitre doivent y être employés alternativement, selon que les frottis et demi-pâtes du maître seront plus ou moins légers.

Ici s'arrêtent nos conseils, le reste ne pouvant se décrire, l'observation et le travail seuls pourront l'enseigner. Mais puisque nous venons de parler de Greuze, nous allons communiquer à nos lecteurs ce que nous avons recueilli sur sa vie privée, car encore aujourd'hui elle est peu connue.

J.-B. GREUZE,

NÉ EN 1725, MORT EN 1805.

Par une triste et froide matinée du mois de mars 1805, un char funéraire, dont la simplicité annonçait la pauvreté, franchissait les portes du Louvre. Un petit nombre de parents et d'amis l'entouraient, mais le recueillement et l'air de tristesse répandu sur toutes les physionomies prouvaient que les dépouilles qu'il transportait étaient celles d'un être aimé. Quand le cercueil fut déposé au pied de l'autel, que le prêtre eut terminé ses prières, au moment où il répandait sur lui

un peu de cette terre qui semble dire qu'entre ces restes mortels et cette argile il n'existe plus aucune différence, une jeune fille, dont l'émotion et les larmes se trahissaient malgré le voile qui lui couvrait le visage, s'approche du cercueil et y place un bouquet d'immortelles. Les tiges de ces fleurs étaient réunies par un papier sur lequel on put lire : « Ces fleurs, offertes par la plus reconnaissante de ses élèves, sont l'emblème de sa gloire. »

Vers le soir, tout ce qui restait de l'auteur de l'*Accordée de village*, du plus grand compositeur moraliste, l'un des peintres les plus illustres, Greuze enfin, était déposé dans la tombe sans autre cérémonie que celle qui accompagne l'indigent.

Cette scène touchante se passait à Paris le 23 mars 1805, Greuze était mort le 21. Il avait à cette époque près de 80 ans. Il était né en 1725, à Tournus.

Au-dessus de la porte de la maison où il naquit, on voyait encore il y a peu d'années, et on peut voir sans doute encore aujourd'hui, une plaque de marbre avec cette inscription : *Ici est né J.-B. Greuze, le 22 août* 1725. Sa famille occupait depuis longtemps dans cette petite ville un rang honorable. Ses ancêtres faisaient partie de la magistrature. Ils étaient en outre seigneurs de la Guiche près Icilly.

Il laissa deviner de bonne heure le penchant qui l'entraînait vers son art ; mais, comme presque tous les peintres, il eut à combattre les projets de son père, qui voulait faire de lui un architecte. Sa ferme volonté l'emporta, et il fut placé chez Grandón, beau-père de Grétry, qui était fixé à Lyon. Ce Grandon occupait plusieurs jeunes gens à faire des portraits tout préparés à l'avance. Lorsqu'un amateur se présentait pour se faire peindre, on choisissait celle de ces ébauches qui pouvait avoir quelque similitude avec lui, on la retou-

chait d'après le personnage, et il s'en retournait ainsi emportant son image, toujours fort satisfait.

Cependant ce fabricant de portraits faisait aussi dans ses moments de loisir, de petites têtes d'expression que l'on attribue le plus souvent à Greuze dans sa première manière, mais qui ne peuvent se confondre avec lui, qui fut toujours un coloriste harmonieux, tandis que son maître est sec et passe du bleu au blanc ou au rose sans transition.

Telle est l'école où Greuze puisa ses premières leçons.

Grandon étant venu à Paris, Greuze l'y accompagna, plein de l'espérance que lui faisait concevoir son excellent tableau de la *Lecture de la Bible*, qu'il apportait avec lui. Fort du talent qu'il possédait, il dédaigna le patronage d'un professeur et se rendit à l'académie pour y suivre l'étude du modèle.

Dans un temps où tout dans les arts n'était que convention, il est facile de comprendre le peu de succès qu'il y obtint. Aussi les plus mauvaises places étaient toujours réservées à l'artiste dont le dessin était l'imitation naïve de la nature. Greuze avait conscience de son savoir; aussi, révolté d'une telle injustice, il se rendit chez M. Sylvestre, auquel il fit voir ses productions. Cet artiste distingué fut charmé de ses talents. Il lui fit rendre justice et fut son premier ami.

Nous avons dit que Greuze connaissait ce qu'il valait. C'était un de ces hommes que la nature semble avoir formés pour réussir dans la peinture, qui ne peuvent rien que par cet art ou pour lui. Sa façon de peindre, ses caractères de têtes, ses expressions, ses beautés, ses défauts, tout est de lui, tout lui appartient en propre; c'est l'homme original par excellence. Ses talents ainsi que la protection de M. de Lalive de Jully, qui le mettaient à même de ne plus s'inquiéter des besoins

de la vie, sa réputation qui s'accrut à un point extraordinaire, lui valurent des dégoûts, qui ne lui furent épargnés ni par les maîtres ni par les élèves. Il ne répondait à tous ces envieux qu'en créant ses délicieux tableaux, dont la vue touche le cœur et dispose à la vertu.

Cependant, fatigué de cette lutte incessante, il partit pour l'Italie, en compagnie de l'abbé Gougenot. Il y étudia pendant plusieurs années, au bout desquelles il pouvait espérer que ses anciennes rivalités seraient oubliées. Il ignorait qu'il ne suffit pas d'avoir un talent supérieur, mais qu'il faut savoir se le faire pardonner. Il ignorait aussi que ses œuvres, dans lesquelles la nature est si fidèlement copiée, étaient la censure la plus amère des Boucher, des Restout, des Natoire, au milieu desquels il vivait. On décriait son style, on le prétendait trivial; ses envieux espéraient ainsi le pousser dans une fausse route. Ils y réussirent momentanément. Comme tous les artistes, il ambitionnait un genre pour lequel il n'était préparé ni par son organisation, ni par ses études, celui de l'histoire. Il poussa même la prétention jusqu'à vouloir être reçu académicien à ce titre; les membres de l'académie l'invitèrent à présenter un tableau en ce genre, pour sa réception. C'était certes un piége qu'ils lui tendaient, et la suite le prouva.

Quand il eut achevé ce tableau de Septime-Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu attenter à sa vie, sujet maheureux, et encore plus malheureusement rendu, la jalousie de ses futurs collègues put s'applaudir de l'échec qu'il éprouva. Ils ne voulurent l'admettre que comme peintre de genre. Greuze, indigné, se retira de l'académie, et voulut qu'on lui rendît son tableau. Les académiciens s'y refusèrent, prétendant qu'il devait rester entre leurs mains pour faire apprécier leur refus. On continua cependant à le con-

sidérer, malgré sa démission, comme faisant partie de l'académie; mais il ne se rendit à aucune de ses séances, et fit de son atelier un salon qui attirait tous les amateurs et les étrangers. Gustave III et l'empereur Joseph II ne voulurent pas quitter la France sans l'avoir visité. L'impératrice de Russie, Catherine II, chercha à attirer Greuze dans ses Etats; mais l'amour de son pays l'y retint; car, malgré les tracasseries que lui suscitaient ses confrères et les chagrins qu'ils lui causaient, Greuze voyait chaque jour son nom se populariser, et la gravure venant en aide à son pinceau, ses œuvres devenir l'ornement du palais et de la chaumière. C'est qu'en effet rien n'est plus touchant, à notre avis, que ces scènes de famille, qui toutes ont été créées avec la pensée d'inspirer la vertu et de faire détester le vice.

Quelle leçon pour l'enfance que ces deux tableaux de la Malédiction paternelle, et du Fils puni! Dans l'un, un fils ose menacer son père, qui le maudit en tremblant : il fuit. Dans l'autre, ce vieillard rendant le dernier soupir au moment où le fils repentant vient implorer son pardon..... Mais après ce drame voyez ce bon vieux père entouré de sa famille, l'instruisant par une sainte lecture. Puis, ce pauvre père paralytique trouvant encore le bonheur au milieu de ses enfants empressés à lui faire oublier ses maux. Et cet heureux chasseur jouissant avec transport du spectacle que lui offre sa femme accablée par les caresses de ses petits enfants. Et encore cette dame de charité conduisant sa fille dans les tristes demeures du pauvre, afin que de bonne heure elle connaisse les jouissances que l'on éprouve à soulager l'infortune.

Oui, Greuze fut bon peintre et poëte, et ses ouvrages le prouvent; mais ils sont aussi la preuve de sa profonde sensibilité, car c'est dans sa belle âme qu'il puisa

ses sujets. Sur ses tableaux sublimes ou gracieux, touchants ou tendres, on le retrouve toujours. En les regardant on aime l'homme et on admire l'artiste.

Greuze était beau et doué d'une physionomie expressive, où se peignait l'enthousiasme, la douceur et la sincérité de son âme. Il avait dans ses manières une politesse affectueuse et vraie ; généreux à l'excès, bienfaisant pour tous les malheureux. L'élève indigent trouvait près de lui de bons conseils et des secours qui le mettaient à même d'en profiter. Il fut même dans sa vieillesse plein de respect et de galanterie pour les dames. Une femme pour lui était un être sacré.

A Rome, il eut une passion des plus vives pour la fille du duc de l'Or..., dont il était le professeur ; mais quoique cette passion fût partagée par son élève, qui l'éprouvait au moins aussi vivement que lui, quoique son âme fût pleine d'amour et de l'orgueil que l'homme éprouve lorsqu'il est aimé pour lui-même, malgré les larmes et la fortune de cette belle et séduisante Romaine, il refusa de l'enlever à son père, et revint à Paris, n'ayant pour consolation que le portrait de celle qu'il aimait, et la conviction d'avoir agi en galant homme.

Voici ce qu'avait été celui dont le pauvre convoi sortait du Louvre le 23 mars 1805 ! qui, après une longue carrière remplie de succès, se vit, par une trop grande générosité et par le malheur des temps qu'il a traversés, réduit à demander au travail le pain du lendemain jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans.

Que les rapprochements me seraient faciles ! Est-il donc vrai que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes? — Greuze est mort dans la palais du Louvre, lieu de ses triomphes, dans la capitale des arts et pas un peintre n'est venu honorer son convoi. Mais

sa cendre fut couverte des larmes des vrais amis qui l'accompagnaient.

Les œuvres de Greuze ont un cachet qui les font reconnaître à la première vue. Leur couleur brillante, ajoutée au charme de leur harmonieux aspect, lui appartient seule. Ses imitateurs ne peuvent se confondre avec lui, car il a une manière inimitable de passer ses tons, et hors des règles ordinaires. Dans ses demi-teintes le ton de sa toile n'est souvent modifié que par un simple frottis, tandis que ses clairs sont vigoureusement empâtés par des touches inégales dans lesquelles la lumière se raccroche. C'est ainsi qu'il parvient à la faire contribuer à la réussite de son effet. Des glacis artistement jetés et d'une transparence exquise aident à obtenir cette finesse de ton qui se trouve quelquefois dans les portraits de Van Dick, mais que Greuze possède toujours. Son dessin est encore particulier et lui est propre. Les puristes peuvent le trouver défectueux lorsqu'il dessine des nudités, mais, à coup sûr, ils n'oseront soutenir cette opinion devant son admirable tableau de l'Accordée de village dont les personnages, tout simples villageois qu'ils sont, ont un caractère de grandeur et de gravité d'une beauté idéale.

Ses mouvements sont toujours exacts dans la masse; des fautes de détails s'y rencontrent sans doute; ses draperies sont négligées, quelquefois lourdes; mais chez lui c'était le résultat d'un calcul peut-être faux : il prétendait ainsi faire valoir ses chairs. A côté de ces négligences, que de finesse dans ses têtes de jeunes filles! Comme chacune d'elles est bien dans l'action qu'il a voulu reproduire! Comme tous ses personnages sont sentis, sans roideur ni affectation! Quelle vérité et quelle variété d'expression! On lui reproche aussi les méplats qu'il a employés avec uniformité et trop fréquemment; mais ce défaut se trouve-t-il dans

ses ouvrages terminés? Non; plus ils sont étudiés, moins ils se font sentir; ils disparaissent même entièrement dans ses meilleurs ouvrages.

Greuze n'était pas seulement un coloriste éminent, un bon dessinateur; il était encore doué d'une fécondité extraordinaire comme compositeur. Ses tableaux n'en sont pas la seule preuve, et le nombre prodigieux de ses dessins répandus et estimés dans toute l'Europe l'attestent assez. A l'ordonnance, à l'agencement pittoresque, à l'agréable, il a joint le naturel et la raison. Tous ses ouvrages sont les productions d'une imagination vive et aimable.

Il ne forma point d'école, mais il eut quelques élèves : d'abord, ses deux filles dont les productions se vendent journellement comme étant de leur père; l'aînée surtout possédait la finesse et la transparence des tons de Greuze : la plus grande partie de leurs œuvres ont été retouchées par lui. Puis, Mlle Ledoux, Wille le fils, Donvé, enfin Mme la comtesse de Valory, sa filleule, protectrice des filles de Greuze, chez laquelle elles sont mortes.

Les tableaux de Greuze sont arrivés aujourd'hui à des prix dignes de leur mérite. La *Prière à l'Amour*, qui fut adjugée à la vente de M. de Choiseul en 1772 5,650 livres, a été vendue 33,261 francs sans les frais à celle de la galerie Fesch en 1845. Ce tableau se trouve en ce moment dans la collection non encore visible de lord Hertford, qui a de même acquis le *Miroir cassé*, ainsi que plusieurs têtes que nous avons admirées dans différentes expositions publiques.

Les amateurs français ne se sont point laissés intimider par les prix exorbitants auxquels sont poussés dans les ventes les tableaux de Greuze. Ils ont voulu, à quelque prix que ce fût, conserver en leur pays les œuvres d'un artiste qui l'honore. Le pendant de la *Cru-*

che cassée. La *Laitière*, ainsi que plusieurs têtes d'expression, ornent le cabinet de M. James de Rostchild.

M. Delessert nous conserve le précieux tableau de la *Lecture de la Bible*, ainsi qu'*une petite fille qui, dans son berceau joue avec une pomme*, tableau que nous lui avons cédé.

M. de Pellaprat possède aussi le délicieux tableau de la *Petite Paresseuse*, et deux charmantes têtes d'expression faisant pendant. La famille de Laborde conserve aussi l'admirable tableau de l'*Heureux Chasseur*; M. le marquis Maison, outre la magnifique *Madeleine* qu'il possède a encore réuni plusieurs charmantes têtes toutes exécutées dans une manière différente du maître. Sa collection offre un double intérêt aux connaisseurs comme à celui qui veut le devenir.

Les cabinets parisiens renferment encore de belles choses de Greuze, nous ne citons ici que celles que nous avons été à même d'étudier.

CHAPITRE IV.

LES REPEINTS.

Quand on aura enlevé le vernis au moyen de l'esprit mitigé de térébenthine, et qu'il se sera rencontré des repeints qui auront résisté à l'action de ce genre de nettoyage, il faudra pour les enlever doubler la force de l'esprit en en augmentant la dose ; dans son mélange avec la térébenthine, comme pour le nettoyage, on imbibera des cotons de cette préparation, puis on les fera séjourner sur le repeint en les appuyant. Il s'attendrira suffisamment s'il n'est pas trop ancien ; alors, par ce simple moyen, avec le grattoir on enlèvera toutes les parties amollies en recommençant ainsi jusqu'à ce que l'on rencontre le maître.

L'essence pure peut encore être employée à délayer et à enlever les repeints attendris (1) ; mais nous préférons le grattoir, puisqu'avec son emploi on est plus sûr de n'enlever que là où il plait, et qu'il est essentiel de ne découvrir la partie repeinte qu'avec méthode, c'est-à-dire par couches, et avec une égalité parfaite, pour ne pas mettre à nu quelques endroits de la pâte originale, car ils deviendraient alors un embarras ; il serait trop difficile de les réserver, et en achevant son opération on risquerait fort de les altérer.

(1) L'essence de térébenthine employée sans mélange n'a aucune action sur les vieux tableaux qui sont émaillés. Elle ne sert, pour le nettoiement, qu'à délayer les vieux vernis ou repeints. Mais employée sur des tableaux modernes, elle est dangereuse, car elle délayerait les couleurs originales. Pour opérer sur ces sortes de tableaux, il faut y substituer l'huile.

Il arrive souvent que les repeints sont très-vieux ; qu'ils ont acquis avec le temps une dureté presque égale à la pâte du maître. Souvent aussi on trouve plusieurs restaurations posées les unes sur les autres à des époques plus ou moins éloignées. Il sera toujours possible d'en dégager le tableau ; car ces différentes couches de peintures ne se sont jamais mariées avec leurs devancières, parce que la nature des pâtes en est ordinairement différente, et qu'entre chacune d'elles il se rencontre toujours des saletés de diverse nature, qui les isolent. Aussi, en les enlevant avec ménagement l'une après l'autre, on arrive au maître sans accident notable. Si pour obtenir l'attendrissement de ces vieux repeints il faut agir plus vigoureusement que pour les précédents : on devra se servir, de ce que nous appelons les applications, c'est-à-dire des cotons imbibés d'esprit presque pur, que l'on étendra sur toute la surface qu'occupent ces restaurations (1). Ces cotons ainsi appliqués, on enduira leur superficie d'huile, afin de concentrer la force de l'esprit, l'huile empêchant l'évaporisation.

On laissera séjourner ces cotons, tout en les renouvelant chaque fois que l'on jugera que l'alcool a perdu de son activité, jusqu'à ce qu'enfin ils attendrissent la pâte des restaurations. Alors, comme dans l'opération précédente, on les enlèvera par couches en employant les moyens indiqués.

Lorsqu'après un déroulage ou nettoyage par le doigt, il se rencontre sur le tableau des restaurations (2) qui, par ce mode d'opérer ne peuvent disparaître

(1) En ayant soin, toutefois, de ne pas toucher la partie du maître qui ne serait pas couverte de restauration.

(2) Les restaurations d'un tableau dépouillé de son vernis par le déroulage sont faciles à reconnaître, car dès qu'il est extrait

entièrement, il faut recourir à l'esprit mitigé. Les restaurations légères disparaissent par un simple frottement du coton. Dans le cas où elles seraient anciennes et importantes, il faut naturellement se servir du moyen que nous venons d'indiquer.

Cependant un restaurateur habile ne doit pas enlever toutes les restaurations indistinctement. On peut souvent les utiliser avec avantage, surtout dans les parties ombrées. Il en est de même pour certaines parties de vieux vernis qu'il est bon de conserver par places, dans le paysage principalement. Ceci est laissé à l'appréciation de l'artiste qui les fait souvent contribuer à l'agrément du tableau qu'il rétablit. Mais pour toutes les parties claires, dans un ciel surtout, on doit les faire disparaître avec un soin scrupuleux.

PEINTURES COUVERTES D'HUILE.

Quoique les vernis soient très-anciennement connus, puisque le moine Théophile, au Xe ou XIe siècle, en fait mention; cependant ils n'étaient point employés soit comme moyen de faire revivre les couleurs, soit comme conservation pour les tableaux. Son application est d'invention toute moderne, elle est due au commerce des objets d'art qui ne commença à prendre quelque importance qu'en 1700. Avant cette découverte, quand les peintures étaient trop sales, elles étaient lavées et frottées de corps gras pour redonner le brillant à la couleur (1). Beaucoup de tableaux ont été

de la surface du tableau elles restent d'un ton jaune sale qui fait tache.

(1) Bien des amateurs de tableaux modernes passent de l'huile sur les vernis de leurs tableaux ; c'est un tort, car ces huiles s'infiltrent dans les pores que le vernis laisse par places. Cette huile s'incorpore avec la peinture et finit par faire tache.

gâtés par ces enduits. Les Italiens employaient la graisse animale et souvent des huiles contenant des siccatifs. Les Allemands adoptèrent généralement ce dernier moyen. Ces enduits, car on ne peut les considérer comme vernis, ont acquis avec le temps une solidité qui pourrait compromettre les tableaux, si l'opération de leur extraction était confiée à un homme d'une expérience peu éprouvée.

Plusieurs moyens peuvent être employés pour les extraire de la surface des peintures. Voici le procédé le plus doux que nous employons de préférence et qu'il faudra, dans tous les cas, tenter le premier; car il amollit toujours sensiblement les crasses et contribue ainsi à la réussite de tous les autres procédés du nettoyage. On couvre le tableau en restauration d'huile de lin en l'en baignant le plus possible. Ce tableau posé à plat doit être exposé soit au soleil dans les chaleurs, soit près du feu en hiver, jusqu'à ce qu'enfin la vieille huile arrive au point de laper sous le doigt, ce qui avertit qu'elle est suffisamment amollie. Alors on l'extraira en se servant de l'esprit mitigé tel qu'il est indiqué pour enlever le vernis ordinaire. On pourra utiliser le grattoir pour extraire le plus gros de l'huile, mais en ne poussant jamais ce travail jusqu'à la peinture, car on se gênerait pour l'emploi des spiritueux par la raison que nous en avons déjà donnée.

Nous avons employé les huiles bouillantes quand la chaleur tempérée ne suffisait pas. Ce moyen nous a souvent réussi. On peut encore se servir de l'eau chaude ou bouillante; c'est aussi un excellent procédé. Nous avons obtenu par lui des résultats inattendus; peut-être aussi les tableaux étaient-ils recouverts de matières que nous avions mal appréciées. Il est donc toujours bon de l'essayer dans les cas diffici-

les; mais il faut être prompt et ne pas tourmenter son tableau, car c'est un procédé funeste aux préparations qui ont reçu les peintures. Il est tout à fait dangereux pour les préparations à la colle, pour les tableaux italiens gothiques surtout. Nous avons vu de ces tableaux dont les ors ont entièrement frisé sous cette immersion.

On peut encore, pour détruire cette crasse grasse, utiliser les alcalis; mais ce moyen est très-dangereux entre des mains inexpérimentées. Il réclame l'attention la plus soutenue et les précautions les plus minutieuses, puisque tous les sels alcalins, cendre, potasse, sel de tartre, etc., attaquent facilement l'huile, et qu'il est impossible de déterminer la force de leurs solutions (1).

Le tartrate de potasse n'agit que sur les crasses et ne se combine pas avec l'huile, comme les sels précédents: aussi doit-il être recommandé spécialement.

Il faudra toujours que le tableau sur lequel on voudra expérimenter soit bien rentoilé et solide dans toutes ses parties. C'est une condition essentielle afin que les liqueurs alcalines ne s'écartent pas de la surface de la peinture.

Pour opérer un nettoyage au moyen des alcalis, on aura soin de tenir près de soi un grand vase plein d'eau, et une éponge remplie de cette eau propre sera tenue à portée de la main; puis on en imbibera une autre plus fine et plus douce de la préparation alcaline dont on frottera légèrement la partie du tableau que l'on veut nettoyer, en commençant par le haut, afin que les crasses grasses ou huileuses protégent la peinture contre les eaux saturées de sels qui couleront sur

(1) Les alcalis n'ont pas d'action sur les tableaux couverts de vernis ou de substances bitumineuses, pourvu qu'on ne les laisse séjourner que le temps nécessaire pour un nettoyage ordinaire.

elle nécessairement ; car dans l'instant même où vous aurez posé votre alcali, il faudra l'inonder en passant votre grosse éponge pleine d'eau pure sur la partie qui en aura été frottée. Nous ferons ici la même recommandation que nous avons déjà faite, c'est que pour toute opération dans laquelle on se servira de l'eau froide ou chaude afin de ménager les préparations, il faudra agir avec promptitude, suspendre même le nettoyage au besoin, c'est-à-dire au moment où l'on s'apercevra que le tableau courrait quelque risque en conservant plus longtemps de l'humidité sur sa surface; alors avec du vieux linge on en extraira autant que possible l'eau, et on le laissera sécher jusqu'à ce que les préparations aient repris leur consistance accoutumée; après quoi on reprendra de nouveau son travail pour l'achever sans danger.

Les anciens n'ont pas seuls couvert leurs tableaux d'huile. De nos jours, comme on le verra en parlant de la peinture de restauration, certains peintres restaurateurs se servent de patines pour dissimuler leur travail. Ces patines ont le plus souvent pour base le vernis; mais souvent aussi les huiles grasses sont employées : les Italiens surtout en couvrent leurs tableaux. En Angleterre, ils en font un mélange avec le vernis. Heureusement ces patines, d'une invention récente, n'ont pas eu le temps de prendre une dureté qui expose les tableaux à des inconvénients. Un simple nettoyage en fait facilement justice. Puis il est encore vrai que toutes ces salissures ne sont employées que sur des tableaux d'un ordre très-inférieur qu'il faut se garder de toucher, car toute leur valeur réside souvent dans leur restauration.

Cependant il est arrivé quelquefois qu'une bonne peinture a été ainsi enterrée, mais cela est bien rare.

Voici ce qu'il faut faire en ce cas : Toujours ces ta-

bleaux ont reçu un vernis sur leur patine ; si les restaurations sont déjà anciennes et qu'elles résistent à l'esprit, il faudra d'abord enlever le vernis en respectant la patine huileuse que l'on attaquera ensuite par les bains d'huile de lin, en continuant l'opération telle que nous l'avons indiquée.

DES VERNIS AU BLANC D'ŒUF. — DES COLLES ET CRASSES.

Outre l'emploi que faisaient les anciens des corps gras, ainsi que des huiles, afin de faire revivre les couleurs de leurs tableaux, ils se servaient encore d'encollage et de vernis factices. Beaucoup aussi de leurs productions sont restées telles qu'elles ont été créées. Il faut alors se bien garder de les confondre, n'étant que couvertes des crasses du temps.

Ces vernis ou encollages loin de protéger la peinture ont fait corps avec les crasses du temps, et ce genre d'encrassement est aujourd'hui une des grandes difficultés du nettoyage.

Nous avons bien souvent entendu des plaintes s'élever contre l'usage du vernis que nous employons, pourtant il est le seul moyen de conservation des tableaux. Sans sa présence, les peintures, comme par le passé, se couvriraient de poussière que l'humidité de l'air y fixerait; les fumées viendraient y joindre leur ton bistré, les mouches y déposer leurs salissures (1), en un mot, il se formerait sur leur pâte même une croûte de saletés que l'humidité ferait pénétrer dans tous les

(1) Les salissures des mouches ou de tout autre insecte sont bien difficiles à faire disparaître entièrement des peintures non vernies, surtout lorsqu'elles proviennent de grosses mouches ou d'araignées, car elles sont très-caustiques.

pores, et qui en changerait le ton général, ce qui se voit trop souvent.

Le vernis ferme ces pores; il subit seul les avaries que le temps faisait éprouver aux tableaux. En le renouvelant tous les 30 ou 40 ans, époque où les chancissures viennent le décomposer, les peintures reparaîtront de nouveau brillantes et pures. Ce vernis pourra même se conserver plus longtemps, si on a soin de l'essuyer souvent d'un foulard, de le préserver de la trop grande chaleur, comme de l'air humide; ces précautions prises, nul doute qu'un tableau ne traverse des siècles. L'expérience a prouvé suffisamment que l'état le plus funeste d'un tableau est celui qui l'expose à recevoir, sans protection aucune, toutes les souillures que le temps accumule nécessairement sur lui, comme à l'influence délétère de l'humidité ou d'une chaleur trop vive.

Les vernis au blanc d'œuf étaient principalement employés par les anciens. Leurs tableaux en traversant les siècles en ont reçu probablement plusieurs couches à des époques différentes, car ils arrivent jusqu'à nous couverts d'une croûte d'un brun jaunâtre et d'une grande dureté.

Pour opérer leur extraction, il faudra, comme pour les huiles, laisser séjourner le tableau sous l'huile de lin pendant plusieurs jours. Puis on frottera le tableau avec du savon noir que l'on laissera séjourner jusqu'à ce que la surface de cette croûte se soit amollie. Aussitôt que l'on s'apercevra que l'effet s'est produit (ce dont on s'assurera en grattant avec l'ongle), on se servira alors de l'eau chaude pour en laver le tableau. Il arrive toujours qu'après ce lavage la peinture n'est nettoyée que par places; alors on la recouvrira d'huile, et le lendemain on recommencera son opération par parties, mais sans chercher l'entière propreté.

Lorsqu'il ne restera plus que l'harmonie à obtenir, l'esprit mitigé d'huile devra être employé (1).

Quand on aura nettoyé ainsi ces sortes de tableaux dans leur ensemble, qu'il ne restera plus que des saletés dans les inégalités des empâtements, on mouillera ces derniers avec un peu de savon, ou bien une légère impression d'alcali en liqueur à l'aide d'une brosse rude ou d'une éponge imbibée d'eau. On frottera pour extraire ces crasses. Il ne faudra pas cependant s'obstiner, si elles résistent. Dans ce cas il faudra recourir au grattoir. Si, lui aussi, était impuissant et qu'il fallût absolument les enlever, comme dernier moyen on se servira pour toucher ces empâtements de l'eau-forte que l'on inondera immédiatement d'eau pure. Le grattoir doit alors pouvoir les extraire. Après deux épreuves infructueuses, il ne restera plus que la retouche pour y porter remède. Il est bien entendu que toutes ces dernières opérations ne devront être tentées que sur des tableaux parfaitement émaillés et sur leurs parties claires.

Lorsque les crasses ont été simplement produites par les poussières d'un appartement, ainsi qu'occasionnées par les exhalaisons et les fumées des habitations ordinaires, elles ont rarement de la consistance. Une simple eau savonneuse les fait disparaître.

Mais quand les tableaux ont été exposés dans une cuisine, par exemple, où la fumée grasse, où la buée des eaux chaudes pénétrent jusque dans les pâtes les plus fermes, alors il faut réclamer le secours des alcalis, en ayant préalablement fait séjourner son tableau sous l'huile pendant plusieurs jours. Il est bon

(1) Toujours en imbibant et frottant le coton sur la partie que l'on veut nettoyer, exactement comme pour les vernis. Seulement on substituera l'huile à l'essence.

aussi de ne pas chercher à opérer ce nettoyage le même jour, car en le couvrant d'huile entre les différents lavages on aide les crasses à se détacher.

Cependant, il faut observer qu'un tableau qui a passé un long espace de temps dans un tel lieu ne peut presque jamais reprendre ses tons brillants; on s'exposerait à tout détruire si l'on voulait s'y entêter.

Nous avons acheté un tableau de Jeaurat à Vermenton, sa ville natale. Ce tableau occupait le dessus de la cheminée d'une pièce où les gens de la maison faisaient leur cuisine journalière. Il y avait été placé par le peintre lui-même, qui l'avait fait pour son père, ancien propriétaire de cette demeure. Cette peinture était à peine visible, tant elle était noire. Comme elle avait une réputation parmi les petits amateurs du pays, nous l'achetâmes au hasard.

Nous employâmes tous les moyens possibles, même les plus violents, pour arriver à son nettoyage, nous ne pûmes obtenir le blanc dans les parties qui devaient y être les plus brillantes; elles restèrent toutes d'un jaune sale. Ce maître cependant, comme la plupart des artistes français de cette époque, possède une couleur sinon belle, du moins claire et agréable.

CHAPITRE V.

LES CRASSES DU TEMPS.

Les tableaux qui sont couverts de crasses sans avoir été ni vernis, ni huilés, ne peuvent être nettoyés (1) qu'avec le secours des alcalis. Ils sont d'ordinaire très-anciens, et par conséquent d'une dureté excessive. Pour rompre la surface de leurs crasses après les avoir laissé séjourner sous l'huile, on fera une pâte de savon noir et de cendres tamisées très-finement, on en chargera plus ou moins, selon le besoin, une brosse à poils qui ne soit pas trop rude ni trop molle. Il faudra attaquer le tableau par parties, un pied carré, par exemple, que l'on frottera par mouvements courts et très-rapides jusqu'à ce que ces crasses cèdent enfin, et alors au moyen d'une éponge remplie d'eau on enlèvera le savon. On continuera à nettoyer de même successivement par parties tout le reste du tableau en évitant toutefois de le nettoyer jusqu'au fond. L'esprit-de-vin mitigé d'huile achèvera le reste.

Toutes ces opérations sont indiquées pour de grands tableaux. Ceux d'une petite dimension devront être traités plus doucement, la touche en étant plus fine, les pâtes plus légères ; les instruments dont on se servira devront être plus fins, plus doux, ces moyens plus réservés, mais le principe sera le même.

Il arrive souvent qu'après toutes ces opérations les

(1) Je ne parle ici que des crasses des vieux maîtres. J'ai déjà, plus haut, fait connaître celles qui sont ordinaires aux tableaux des dernières écoles.

salissures de mouches résistent. Elles devront être enlevées au grattoir. Si ce moyen ne suffit pas, il faut les laisser. Le restaurateur-peintre les couvrira. C'est surtout sur le cuivre (qu'elles oxydent) qu'elles sont pour la plupart inenlevables.

TABLEAUX COUVERTS DE MAUVAIS VERNIS.

Nous ne savons pourquoi on attache une grande importance à la présence sur les tableaux, des vernis copals à l'esprit-de-vin, ou au succin. Cependant si nous ne les avons pas toujours enlevés avec facilité, nous avons du moins constamment obtenu un résultat très-satisfaisant par le procédé que l'on emploie ordinairement pour les vernis à tableaux, c'est-à-dire en nous servant d'esprit mitigé d'essence. Ces vernis sont plus durs, il est vrai, que ceux dont on se sert ordinairement, mais alors on double la force de l'esprit, et au besoin on pose de légères applications. Sous leur action, ils ne tardent pas à s'amollir. Le moyen que nous employons et qui vient en aide incontestablement à l'opération, c'est de faire bouillir du vernis de même nature que celui qui couvre le tableau en œuvre, et de l'en couvrir abondamment; la chaleur de ce dernier attendrit l'ancien vernis qui se décomposera alors avec la plus grande facilité sous le frottement du coton enduit d'esprit mitigé.

Il est un vernis qui n'est jamais appliqué que sur des panneaux de voitures ou des objets qui ont servi à la tabletterie; c'est celui que l'on désigne sous le nom de Martin. Ce vernis est le plus solide de tous: nous l'avons toujours cependant détruit par le procédé des applications.

LES CHANCIS.

Ce mot est devenu technique pour exprimer qu'un vernis est arrivé, par différentes causes, à l'état de décomposition. La principale est l'humidité. Elle attaque un tableau dans toutes ses parties. Les deux côtés en sont souvent atteints à la fois. Quand cet accident s'est produit, il faut immédiatement que le tableau soit rentoilé, déverni et reverni. Quand les chancissures se sont emparées d'un tableau, elles s'infiltrent dans sa toile, dans ses préparations qu'elles minent sourdement et préparent sa destruction complète. Enfermer le principe morbide entre la peinture et un vernis neuf, c'est exposer la première, si elle est sur panneau, à cette maladie que nous appelons raie de bois.

On rencontre, sans pouvoir s'en rendre compte, des taches rondes ou ovales sur des tableaux d'une extrême pureté. En examinant leur nature on est étonné que cette partie tachée ait cependant conservé la pâte du maître. Les tableaux de Ruysdaël offrent souvent ces exemples, ainsi que beaucoup d'autres paysagistes, dans leurs ciels surtout. Ces taches sont le résultat que produit le séjour des chancissures. Les peintures sur panneaux ou sur cuivre ne sont pas plus que d'autres à l'abri de leurs ravages.

Cependant tous les vernis qui blanchissent ne sont pas chancis. Leur mauvaise nature en est parfois la cause première. Souvent aussi il faut en accuser les encollages que les peintres et les restaurateurs passent sur leurs tableaux pour pouvoir les vernir promptement.

Ces dernières maladies n'ont rien à faire redouter pour la conservation des tableaux. Un simple net-

toyage au moyen de l'esprit, ou par le déroulage, aura bientôt rétabli ces peintures dans leur état normal.

TABLEAUX HOLLANDAIS.

Pour dévernir les tableaux de cette école, qui, pour la plus grande partie, ont été peints en employant le vernis, un procédé spécial doit être employé; leur pâte plus que toute autre peut être attaquée par l'esprit, et le déroulage peut épidermer facilement l'extrême finesse de la touche.

Cependant le nettoyage par ces deux moyens n'est pas impossible, le vernis ne liant pas seul la pâte de ces peintures, puisque l'huile y participe au moins pour la moitié. Combinée avec le vernis copal et les couleurs qu'employaient ces peintres, elle forme une pâte ferme et sèche qui acquiert une dureté bien supérieure à celle du vernis qui la couvre. Il est donc possible de les nettoyer par les moyens ordinaires; nous en avons mille exemples de complètes réussites. Cependant on doit toujours choisir, quoique plus longs, les moyens les plus doux, les plus certains contre tout accident. C'est pourquoi nous indiquerons ici celui que nous avons souvent pratiqué heureusement.

On déroulera par tout le tableau la plus grande partie du vernis avec égalité, en ayant le plus grand soin de ne pas atteindre le maître. Cette opération terminée, on fera bouillir du vernis que l'on étendra le plus chaud possible sur la peinture, en la tenant, en été, à la chaleur du soleil, en hiver près d'un bon feu.

La chaleur du vernis, jointe à celle qui sera communiquée au tableau par son exposition, en amollira le vernis ancien. Aussitôt que la dissolution de ce vernis sera remarquée, on en dépouillera le tableau au

moyen de lavages d'essence de térébenthine. Si la réussite n'est pas complète la première fois et que le maître soit à découvert par places, on devra, par précaution, attendre quelques jours avant de recommencer une nouvelle opération, afin que la peinture reprenne toute sa consistance.

DES CRAQUELURES.

Les craquelures sont de trois sortes :

1° Celles qui sont le résultat de la sécheresse des pâtes émaillées. Celles-ci sont remarquables par leur netteté et par une finesse telle, qu'elles n'altèrent en rien le modelé et l'effet des parties qui en sont atteintes. Elles distinguent les anciens Flamands et Hollandais, sur lesquels on peut les étudier; car aucun de leurs originaux ne doit en comporter d'autres (1).

2° Celles qui se remarquent sur les peintures du dernier siècle : elles sont profondes ; les lignes qu'elles forment sont plus étendues; elles ont l'apparence de cassures nettes; elles traversent souvent par une ligne égale d'épaisseur une grande partie du tableau. Si par le rentoilage on ne les forçait pas à rentrer, elles se multiplieraient à l'infini, et toute la partie qui en serait atteinte se détacherait en forme de coquilles. Il ne faut jamais nettoyer ces tableaux avant qu'ils n'aient été parfaitement rentoilés. Sans cette précaution on altérerait infailliblement les arrêtes des craquelures, on nécessiterait des travaux inutiles qui, tels bien faits qu'ils soient, n'en sont pas moins de la restauration.

3° Celles que l'on trouve sur les tableaux modernes. Celles-là réclament une attention particulière. Ces

(1) Je parle ici des tableaux de Teniers, Metzu, etc.

craquelures sont une cause de destruction rapide, à laquelle il faut porter un secours immédiat; elles sont le résultat, le plus souvent, d'un vernis trop tôt appliqué. Dès qu'elles paraissent, il faut dévernir le tableau sans plus attendre.

En effet, le vernis dessine d'abord, en se retirant, de petits cintres autour desquels se forment bientôt des crevasses qui s'élargissent de jour en jour. Puis, quand ce vernis sera parvenu à se rompre entièrement plus tard dans son mouvement de retrait, il entraîne la peinture elle-même, qui n'a souvent de sec que la surface, dans les parties bitumineuses surtout, qui contiennent souvent avec abus des siccatifs qui forment alors une foule de petits grésillements qui sembleraient être le résultat de l'action du feu. Nous engageons à bien observer le travail des craquelures et leur différente nature dans chaque école, car elles serviront de guide à l'amateur. Au moins par elles il reconnaîtra les tableaux *di fabrica*, comme les appellent les Italiens; car elles sont la seule remarque matérielle qui puisse prêter assistance à ceux qui n'ont pas encore une longue expérience.

Ces imitations, destinées à tromper les yeux peu exercés, sont d'autant plus difficiles à reconnaître, qu'elles sont souvent exécutées par des hommes très-habiles.

Nous venons de faire connaître tous les procédés et les ingrédients nécessaires pour dégager les tableaux des différentes matières qui les recouvrent habituellement. Nous avons supposé qu'elles devaient se rencontrer isolément sur les peintures; mais il en est rarement ainsi. Les peintures qui datent de plusieurs siècles ont passé, le plus souvent, par bien des mains différentes. Pour faire revivre les couleurs, l'un a employé l'huile, un autre le vernis. Quelquefois on a

restauré par-dessus les crasses ; on est donc forcé d'appeler à son aide plusieurs procédés pour le nettoyage d'un seul tableau, procédés que l'on doit employer avec méthode ; car celui qui voudrait de suite attaquer crasses et vernis jusqu'au fond altérerait nécessairement les peintures qu'il veut rétablir. La patience et la prudence doivent servir de guides à celui qui nettoie un tableau.

Nous donnons comme exemple, pour conduire un nettoyage, le fait suivant. Nous possédions depuis bien longtemps une tête dans le genre de Raoux. Cette peinture était couverte de mauvaises restaurations ; elle restait, pour cette raison, oubliée dans un coin. Un jour qu'on nous avait entretenu de nouvelles découvertes relatives à la restauration, nous voulûmes les expérimenter ; ce que nous fîmes sur cette tête. Comme nos essais ne s'appliquaient que sur une petite partie du tableau, nous découvrîmes qu'une peinture ancienne était recouverte d'une plus moderne, qui, elle aussi, avait reçu des restaurations à différentes époques. Notre curiosité en fut d'autant plus excitée, que nous apercevions des tons rembranesques et une puissance de modelé qui annonçait une bonne chose.

Nous commençâmes donc par enlever les vernis sales qui couvraient les dernières restaurations ; puis celles-ci, qui cédèrent facilement à l'esprit mitigé ; d'autres plus solides furent enlevées en maintenant quelques instants les cotons plus chargés d'esprit sur elles. Ensuite, attaquant les parties ombrées avec l'esprit au même degré, nous les enlevâmes toutes sans difficulté, quoique cette peinture eût au moins quarante ans d'existence. Il ne restait plus que les empâtements clairs à faire disparaître : nous employâmes

les applications, en ne les étendant d'abord que sur les empâtements les plus saillants; à mesure que nous gagnions le niveau, nous augmentions leur largeur en nous servant du grattoir pour en extraire toutes les parties amollies, procédant ainsi jusqu'à ce qu'enfin nous découvrissions que nous approchions assez du maître pour ne devoir plus nous servir que du simple frottement du coton. Le tableau entièrement dégagé de toutes les peintures qui le recouvraient, nous reconnûmes qu'un peintre, voulant conserver la composition de ce tableau tout à fait gracieux qu'il croyait perdu, l'avait reproduit sur les fumées et l'huile qui le recouvraient. Il nous restait à l'en dégager. Pour y parvenir, nous utilisâmes le procédé de l'huile bouillante, tel que nous l'avons indiqué; après quoi nous fîmes disparaître les fumées avec le secours du tartrate de potasse. Nous vîmes paraître alors une des plus jolies productions de Grimoux.

Disons quelques mots sur Grimoux.

Ce peintre, dont la vie est des plus originales et des plus bizarres, apparaît homme de talent sans qu'il soit possible de rien apprendre sur son enfance, sur ses études premières. On sait seulement qu'il est né à Argenteuil, près Paris, et qu'il est mort en 1740.

Au Louvre, on peut voir un portrait d'homme vêtu de soierie, accoudé sur une table, en compagnie de pipes et de bouteilles. Ce portrait reçoit la lumière d'une lampe. Dans ce tableau, le clair-obscur est admirable et d'une grande vérité; l'effet en est saisissant. Il rivalise avec Schalken, mais il l'emporte certainement par le mouvement et par sa touche spirituelle. On connaît de lui une foule de délicieuses têtes de fantaisie, toutes vêtues des costumes qu'il composait lui-même. Sa maîtresse était son modèle favori.

C'est d'après elle qu'il les fit principalement; c'est ce qui explique la ressemblance qui se rencontre dans beaucoup de ses têtes.

En très-peu de temps son talent lui valut une grande réputation; il séduisit par sa brillante couleur et la vérité de ses effets. Ses œuvres, avidement recherchées des amateurs, étaient difficiles à obtenir. Grimoux avait une aussi haute idée de son talent qu'il avait d'indépendance dans l'esprit; il ne travaillait que pour qui lui plaisait, et pour lui plaire il fallait être excellent buveur.

Il ne fut jamais que de l'académie de Saint-Luc. S'étant présenté à l'académie royale, il y envoya son tableau. Le jour de sa réception, en attendant l'heure de l'assemblée, Grimoux s'amusait à considérer des tableaux qui se trouvaient sur les chevalets. Ayant demandé quel était l'auteur de l'un d'eux, on lui répondit qu'il était de l'artiste qu'on allait recevoir en même temps que lui. « Quoi! s'écria-t-il, on accueille ici de pareils ignorants! Je ne veux plus être d'une telle académie; qu'elle apprenne quels associés elle doit donner à Grimoux. » Et sans vouloir rien entendre, il fait emporter son tableau.

Le duc d'Orléans, régent, voulant avoir des œuvres de cet artiste, et connaissant la difficulté de le faire travailler, le manda au Palais-Royal. Le duc le fit enfermer dans une pièce, lui signifiant qu'il n'en sortirait qu'en y laissant un de ses meilleurs tableaux; lui faisant savoir que, pour le consoler de la perte de sa liberté, on lui servirait tout ce que ses caprices lui suggéreraient.

Piqué d'être pris au piége, il fit répondre qu'il ne savait rien faire en prison, et jura que le premier qui lui présenterait une palette il la lui casserait sur la tête.

Grimoux rêvait tristement, appuyé sur la fenêtre de l'appartement qui lui servait de prison; elle se trouvait au premier étage. Un ami de cabaret l'apercevant, lui demanda ce qu'il faisait là. « Je n'y fais, ma foi, rien, et ne veux y rien faire; voilà pourquoi je suis enfermé. — Tant pis, car nous eussions trinqué ensemble. — Attends-moi, repartit Grimoux; je m'en moque, je ne puis rester ici. » Il se lance dans la rue et se casse une jambe.

Il devait peindre la fille du ministre B....., qui lui avait remis vingt-cinq louis d'avance, et qui devait lui payer une pareille somme lorsqu'il aurait achevé son travail. Un jour Grimoux se trouve sans argent et partant d'humeur chagrine. Ses amis le pressent de terminer ce portrait. « Non, dit-il, je ne le finirai pas; il m'ennuie et je veux le gratter. — Mais c'est une folie! ce portrait est une de vos plus belles têtes. D'ailleurs vous avez déjà touché une partie du prix; enfin, dans votre intérêt, vous devez ménager un pareil client. — Je m'en soucie fort peu, dit-il en jurant, et ne finirai point ce tableau : il n'y a qu'à rendre cet argent. — Mais où diable vas-tu le prendre? — Ah! vous allez voir. » Il détruit le portrait et court chez un fripier, vend ses meubles contre quarante louis et renvoie les vingt-cinq au ministre, et, tout en buvant avec ses amis, il jure que ce jour est le plus beau de sa vie.

Grimoux a passé presque toute son existence avec une bonne qui lui servait de cuisinière, de laquais, de portier et même de secrétaire. Cette femme universelle, chose rare, exécutait ponctuellement ses ordres. Personne ne pouvait être admis près de son maître s'il n'était connu particulièrement de celle-ci. Ceux qui voulaient se faire peindre devaient lui écrire et attendre patiemment sa réponse. Quand il travaillait

en ville, un bon déjeuner devait lui être servi; et pendant son travail il fallait tenir à sa portée quatre ou cinq bouteilles d'excellent vin; si l'on y manquait, il abandonnait l'ouvrage commencé et on ne le revoyait plus.

Il était fort inexact à payer son boulanger. Afin de combler l'arriéré, celui-ci le pria de faire son portrait. Grimoux y consent, et prend jour pour la semaine suivante. Au jour dit, le boulanger se présente embarrassé dans un habit de velours à grandes basques et la tête chargée d'une perruque poudrée à blanc : « Que signifie cette mascarade? s'écria Grimoux dès qu'il l'aperçut. Allez vite reprendre votre bonnet et votre veste, j'ai promis de peindre un boulanger et non un président! » Le boulanger insiste, le peintre crie plus fort; force fut au pauvre homme de céder. Ce portrait fut une page des plus remarquables du salon de 1734.

Sous la régence, la réputation d'intrépide buveur était enviée. Plus d'un personnage la briguait. Grimoux tenait plus à elle qu'à celle que lui assurait son talent. Entendant publier les louanges d'un nouveau personnage à qui, disait-on, les plus déterminés ne pouvaient résister, notre artiste paria qu'il saurait lui tenir tête.

Le rendez-vous pris pour le lendemain, nos champions à l'heure du souper se rencontrèrent, mais non pas le verre à la main; ils se servirent d'aiguières qui contenaient au moins une pinte, et avec lesquelles ils se portèrent les santés. Les rasades se succèdent, notre héros tombe le premier sous la table, mais un moment de repos lui rend toutes ses forces. Chaque effort est suivi d'une chute; chaque chute d'un moment de connaissance dont il se sert pour reprendre courageusement le combat. Enfin son antagoniste veut porter

le dernier coup : il propose de mettre à cul un tonneau et de le vider en redoublant les santés. Ce nouveau trait est accueilli de l'assemblée par un cri de joie. Le jour paraissant, il y eut trève entre les deux héros. Grimoux voulut la signer au café ; là il se fit servir quelques topettes de liqueurs, tandis que son adversaire, plus prudent prenait quelques tasses de café. Après quoi, notre artiste entraînant chez lui son redoutable adversaire, l'enferme dans sa chambre, place sur une table douze bouteilles de Bourgogne et le défie de nouveau ; mais le succès répond peu à tant d'audace ; il tombe et reste enseveli dans un profond sommeil, son adversaire pour en finir se retira. A son réveil Grimoux prend cette prudente retraite pour une défaite. Ses amis entraient dans le même moment s'informant de ses nouvelles. Pour leur prouver qu'il n'était point encore battu il demande une pinte d'eau de vie qu'il avale d'un seul trait. Ce fut son dernier haut fait, car il en mourut.

Nous avons donné à regret les détails de cette ignoble fin ; mais ils étaient nécessaires pour faire comprendre comment le meilleur ami de Grimoux était un cabaretier.

Ce dernier fut son conseil et son mentor. Il régnait despotiquement sur son esprit. Comme il aimait les tableaux, au moindre désir qu'il exprimait à la vue des œuvres de Grimoux, ce dernier le forçait à les accepter, fût-ce même un portrait. Cet homme devint ainsi possesseur des meilleures productions du peintre.

Les œuvres de Grimoux sont remarquables par le charme et l'harmonie qu'il a su y répandre. Il a cherché ses effets dans les oppositions. Le foyer de sa lumière est presque toujours réservé et entouré de larges masses d'ombre ; ce qui donne beaucoup de relief

à ses figures. Il passe de la partie lumineuse aux tons les plus obscurs par une dégradation de teintes transparentes qui répandent une douce lumière dans les clairs-obscurs. Il séduit ainsi ceux-là même qui le critiquent. Son travail est exécuté en pleine pâte sans que l'apparence de la touche s'y fasse sentir. Ses ombres ne sont que des frottis fondus entr'eux et soutenus par des touches spirituellement accentuées.

Par elles, il détruit la mollesse qu'un tel travail pourrait faire exister dans ses œuvres.

Son dessin quoique très-exact dans son ensemble est peut-être un peu rond dans son exécution. Ses œuvres sont très-rares. Depuis la vente du cardinal nous n'en avons point rencontré de vraies.

Grimoux est certainement l'un des hommes les plus remarquables, comme portraitiste, de l'école française. Tant qu'un musée national de notre école ne sera pas organisé par des hommes amis de leur pays et jaloux de sa renommée, une foule de talens seront rayés de la liste des artistes qui l'honorent.

Pendant bien longtemps nous ne connaissions de Lantara que ces anecdotes qui pourraient tout au plus s'appliquer à Grimoux. Le premier paysage que nous vîmes de cet artiste représentait un site d'une mélancolie profonde. Une vallée dans laquelle s'engouffrait un vent violent qui emportait les dernières feuilles jaunies de ses arbres. Une cabane détruite par le feu ; un sentier aux ornières profondes ; un chien noir sur le premier plan qui semblait faire entendre ses hurlements. Telle était cette composition simple, mais d'une vérité saisissante. Il y avait une telle poésie dans cette solitude, que l'impression que nous ressentîmes à sa vue n'est pas encore effacée de notre souvenir. Peu de jours après nous dînions chez notre vieil ami, M. Langlois. Il s'y trouvait comme convive un conteur

aimable et des plus instruits ; c'était M. l'abbé Boudereau, amateur des arts. Il avait recueilli une foule d'anecdotes sur tous les hommes remarquables de sa jeunesse. On parla de Lantara, les particularités de sa vie furent racontées, commentées, expliquées par ces messieurs. Ce qu'ils savaient de la vie de cet artiste distingué leur avait été cent fois rappelé par leur ami commun Nivard, qui était son élève et son ami.

Nous recueillîmes tous ces faits. Nous en fîmes une notice que nous confiâmes en 1843 à un écrivain qui la publia en annonçant que les matériaux en avaient été tirés de notre portefeuille.

Nous allons ici la transcrire telle qu'elle lui fut confiée alors.

LANTARA,

NÉ A MORT EN 1778.

La forêt de Fontainebleau, si riche en sites admirables, est, comme on sait, le rendez-vous d'un grand nombre de jeunes artistes qui s'y rendent, la gaieté au cœur, la tête remplie d'un avenir qui à vingt ans leur promet honneur et gloire. Ils viennent demander à cette grande nature, l'inspiration et les études des chefs-d'œuvre qui doivent, selon leurs espérances, les conduire à leurs premiers succès.

Au commencement du siècle dernier il en était de même dans ces beaux lieux ; seulement nos pères prétendent que les artistes y étaient moins nombreux et plus studieux. Disent-ils vrai ? nous ne savons : quoi qu'il en soit, chaque année les beaux jours ramenaient alors comme aujourd'hui les touristes sous les beaux arbres centenaires de la forêt.

Vers 1725 ils y rencontrèrent un petit pâtre à la mine

chétive, à la physionomie mélancolique qui, timidement s'approchait d'eux pour suivre des heures entières attentivement leurs travaux. Ils le souffraient, car ce pauvre berger se prêtait avec bonheur à placer selon leurs instructions ses moutons dans les endroits où ils ajoutaient au pittoresque du lieu.

Aucun de ces peintres ne découvrit cependant, qu'un artiste se trouvait caché sous les haillons du berger qui prenait tant d'intérêt à leurs travaux.

Cet artiste, ce berger, était Lantara ! Le pauvre Lantara qui vit peindre dans la forêt et qui devint peintre à son tour.

Quelque furtives que fussent les leçons qu'il sut prendre, elles n'en formèrent pas moins son jugement artistique. Car à peine le soleil dorait-il l'horizon, que le pauvre enfant, assuré de n'être point interrompu dans son travail, allait reproduire le site dont il avait la veille suivi l'étude... Mais c'est lorsque l'approche de l'hiver rappelait l'artiste en son atelier, que Lantara, maître absolu du terrain, travaillait sans relâche, et qu'il s'abandonnait tout entier à sa vocation d'artiste, sans qu'aucune émulation soutînt ses efforts, sans qu'aucune pensée ambitieuse vînt agiter son esprit.

Enfin une circonstance assez singulière révéla au monde artistique ce talent ignoré de tous, même de celui qui le possédait. Par une belle journée de juillet, absorbé par son travail, Lantara avait oublié chiens et moutons. S'apercevant enfin que les animaux confiés à sa garde s'étaient beaucoup écartés des limites de leur pacage, il laisse papiers et crayons, et court en toute hâte rassembler son troupeau. Sur ces entrefaites, un jeune artiste attiré par la beauté du lieu vient s'asseoir précisément à la place que Lantara venait de quitter.

Trouvant là des études, il les admire, et s'adressant

au berger dont la présence d'un étranger fit hâter le retour. « Dis-moi, mon ami, où est le peintre qui dessine ici ? Je ne sais pas, monsieur, seulement il m'a recommandé de veiller sur ses dessins. Cependant le jeune homme considérait attentivement les études qui se trouvaient dans le portefeuille : il y rencontrait des beautés d'un style nouveau qui provoquaient son admiration, et laissait à chaque instant échapper des exclamations de satisfaction. » « Quoi, monsieur, reprit le pâtre tout ébahi, vous trouvez ces dessins véritablement beaux?... Vous croyez qu'ils sont l'œuvre d'un maître ?... Je pense, moi, que vous vous trompez, car ces dessins ont été faits par un de mes camarades, un berger comme moi. Tu veux plaisanter, l'ami, répondit l'artiste ; dans tous les cas, je gagerais que ton camarade a plus d'esprit que toi. Vous croyez ? répartit Lantara avec timidité. Eh bien ! si je vous disais que c'est moi... Toi ! oh ! c'est trop fort... Parbleu, continua-t-il, il faut que tu prouves ce que tu viens d'avancer ; allons, mets-toi là et travaillons. »

Le pauvre berger tout intimidé se met à l'œuvre ; néanmoins, l'amour de l'art lui rend bientôt toute son assurance, et à peine avait-il fini d'indiquer son étude que le jeune homme qui suivait son travail avec intérêt, se découvrant avec respect, lui dit : « Seigneur pâtre, je vous reconnais pour mon maître, je vous demande pardon, donnez-moi votre main, venez à Paris, je mets à votre disposition tout ce que je possède ; en un mot, c'est l'amitié d'un frère que je vous offre. »

Lantara (Simon Mathurin) était né de parens très-pauvres qui habitaient les environs de Fontainebleau au commencement du siècle dernier. On ne connaît pas au juste la date de sa naissance. Son éducation avait été celle du plus pauvre villageois. Enfant des champs, il vivait heureux dans sa belle forêt, entouré

de ses moutons et de ses chiens, fidèles compagnons de son enfance ; il ne pouvait se séparer de tout ce qu'il avait aimé, et y renoncer en un jour. Mais vaincu par les sollicitations affectueuses de son nouvel ami, il céda enfin et quitta en pleurant, la ferme qui l'avait vu heureux si longtemps.

A son arrivée à Paris, son ami le présente à Joseph Vernet dont il était l'élève. Ce grand peintre le reçut avec bonté, lui donna mille encouragements : il fit plus ; afin de produire plus vite un talent qu'il estimait, il peignit dans plusieurs des tableaux de Lantara de spirituelles et charmantes figures.

Tout semblait donc sourire au pauvre berger : en effet, il jouit d'un vrai bonheur d'artiste tant qu'il eut près de lui son ami de la forêt ; mais cette douce existence fut bientôt interrompue. Le jeune homme fut rappelé dans sa famille et Lantara resta seul au milieu d'un monde dont il ignorait jusqu'aux moindres usages.

Cependant, grâce à son talent vraiment remarquable, la réputation de notre artiste avait grandi rapidement ; aussi montrait-on un grand empressement pour se procurer ses ouvrages. Mais la simplicité de son caractère et son extrême timidité le mirent à la merci de misérables qui, non contents de lui extorquer ses tableaux à vil prix, le dénigrèrent afin d'éloigner de lui les hommes généreux qui auraient pu s'intéresser à son sort.

Dès ce moment la vie de Lantara ne fut plus que misère. Sans doute, ses manies, ses caprices et surtout ses distractions qui rappellent celles du bon Lafontaine, vinrent plus d'une fois servir les intentions malignes de ses détracteurs. Il n'était pas rare de le rencontrer à peine vêtu ; d'autres fois ses habits étaient mis à l'envers. Soir et matin, on pouvait le voir sur le Pont-

Neuf accoudé sur le parapet, contemplant dans une sorte d'extase le lever ou le coucher du soleil.

Ce fut là que se forma sa liaison avec Nivard (1) qui, découragé, réduit même au désespoir par le peu de succès de ses œuvres dont il tirait avec peine un écu, allait se précipiter dans la Seine! Les cris de Lantara le retinrent sur le bord de l'abîme, car il le reconnut. Lantara le consola de son mieux; l'engagea à lui montrer le lendemain quelques-uns de ses essais, lui affirmant qu'un bon conseil souvent portait d'heureux fruits.

Nivard fut ponctuel au rendez-vous. Lantara occupait alors une petite chambre rue du Chantre. Grand, aussi, fut son embarras.... placer dans un jour convenable le tableau de Nivard n'était pas chose facile; car le peu de meubles qu'il possédait étaient encombrés de cages d'oiseaux qu'il affectionnait avec exagération, et tous ses chevalets étaient chargés d'innombrables études. Il y parvint cependant, et à l'aide de la pointe d'une épingle, il indiqua à Nivard toutes les fautes linéaires qu'il avait commises, et lui expliqua les règles qui devaient l'en garantir à l'avenir. Puis, dans un langage simple et facile à saisir, il l'initia aux lois de l'harmonie et lui fit comprendre enfin les magiques

(1) Nivard, né à Nancy, d'abord ouvrier peintre en bâtiments, travailla avec des décorateurs, et devint très-habile en ce genre. Doyen le distingua parmi ceux qu'il employait, pour l'exécution des décorations du sacre de Louis XIV. Il lui donna quelques encouragements. C'est alors que Nivard se livra entièrement à la peinture de paysage qui ne put pourvoir à son existence que lorsqu'il eut reçu les leçons de Lantara. Il fut agréé à l'académie sur son premier tableau à l'huile. On connaît de lui une vue de Mellot, campagne de la famille de Montesquieu. Il eut aussi du gouvernement la commande d'exécuter les différentes vues de Lyon.

effets de la perspective aérienne. Il fit si bien que Nivard disait à tous qu'il lui avait dessillé les yeux et que de ce jour datait le talent auquel il dut sa réputation.

Lantara était innocent dans ses mœurs, ses goûts étaient peu variés et avaient la simplicité de l'enfance. Malgré tous ses travers, il était doué d'un certain esprit naturel. Il raisonnait parfaitement son art qui l'absorbait tout entier, mais pour le juger, il ne fallait point l'en sortir. On parlait beaucoup de Lantara. On faisait sur lui mille historiettes vraies ou fausses, peu importe; elles étaient amusantes, on n'en demandait pas davantage. Aussi tout le monde voulait-il voir le héros de toutes ces aventures singulières : mais la difficulté était de pouvoir le joindre, car il fuyait le monde; sa porte n'était ouverte qu'aux marchands et à un très-petit nombre d'amis.

Cette disposition de l'esprit public à son égard donna lieu à une anecdote que nous allons raconter, car elle achevera de peindre tout entier notre artiste.

Au nombre de ses amis, il comptait un grand Seigneur, mais un grand Seigneur qui avait employé toute une diplomatie pour parvenir à pénétrer dans l'intimité de Lantara. Un jour que dans son salon se trouvait une nombreuse réunion dans laquelle les artistes comptaient en assez grand nombre, la conversation tomba sur notre paysagiste. Ce Seigneur prit sa défense, et promit à la compagnie de le lui présenter à quelques jours de là, à sa maison de campagne, située à peu de distance de Paris.

Lantara eut bien de la peine à céder aux sollicitations du grand Seigneur, mais enfin, comme il l'aimait, il prit l'engagement qu'on exigeait de lui, se promettant bien en lui-même, pour cette fois, de se conduire en homme du monde.

De son côté le châtelain donna les ordres les plus sévères pour que l'on traitât comme lui-même un homme qui se présenterait au nombre des invités, quoiqu'assez pauvrement vêtu, et qui portait le nom de Lantara. Les convives arrivèrent de bonne heure, car leur curiosité était en jeu. Une partie de chasse fut organisée et toute la compagnie s'éloigna joyeusement.

A peu près à la même heure, venant de Paris s'acheminait à travers champs dans la direction du château, un petit homme en habit noir, souliers fins, perruque frisée dans le dernier genre, s'arrêtant çà et là pour admirer le panorama qui l'environnait. Mais tandis qu'il était absorbé dans sa contemplation, un orage se formait sur sa tête et bientôt de larges gouttes de pluie le rappelèrent à la réalité. Il voulut alors courir à toutes jambes, mais il était trop tard, il était trempé jusqu'aux os lorsqu'il arriva à la grille du château. Il sonne, — que demandez-vous, monsieur? lui dit le concierge, — mon bon ami, je suis invité à passer la journée avec monsieur le comte, mais n'y aurait-il pas moyen de me sécher un peu?

Votre nom? — Je me nomme Lantara. (En effet, ce pauvre Lantara, voulant faire honneur à son ami le grand seigneur, s'était paré dans le dernier goût; comme on le voit, il jouait de malheur!)

— Ah! M. Lantara, répond le concierge, tout en sonnant les autres domestiques, donnez-vous la peine d'entrer.... Comment donc, mais tout ici est à votre service.

Au même instant tout le personnel de la maison accourt chapeau bas, le valet de chambre invite notre peintre à passer au salon.

— Mais, mon ami, reprend Lantara, je vous le ré-

pète, je ne voudrais pas me présenter dans cet équipage.... je voudrais me sécher.

— Mais, monsieur, vous le pouvez en toute assurance; la société est à la chasse et ne rentrera guère que dans trois heures. — Vous en êtes sûr? — Je puis vous en répondre.

Enfin, Lantara prend possession du salon. Il établit des chaises autour de la cheminée; dépose sa perruque sur l'une, son habit sur l'autre, et successivement ainsi de toutes les pièces de son vêtement sans exception; puis content de son séchoir improvisé, le voilà qui va se promenant de fenêtre en fenêtre admirant les beaux effets que produisaient dans le parc les rayons lumineux que laissait échapper le ciel orageux.

Mais pendant qu'il se livrait à ses admirations artistiques dans un oubli complet et du lieu où il était, et de son étrange costume, le temps avait marché et tout à coup la porte s'ouvre... C'était M. le comte et ses amis qui rentraient! — Lantara rappelé à la réalité n'a que le temps de se réfugier dans les plis du rideau le plus à sa portée, sans quoi les dames qui étaient accourues avec empressement pour le voir auraient été témoins d'un singulier spectacle.

L'irrégularité des repas de Lantara, les aliments dont ils se composaient, avait ruiné sa constitution déjà chétive; aussi, devenu faible et mélancolique, les petits gâteaux et un peu de café pouvaient seuls stimuler son appétit, et ce fut en quoi consista presque constamment sa nourriture durant les dix dernières années de sa vie; il mourut le 22 décembre 1778 à l'hôpital de la Charité à Paris.

La réputation de Lantara comme peintre est de fraîche date; longtemps il ne fut considéré que comme dessinateur.

Cependant il nous a laissé une grande quantité de tableaux qui, joints à ses innombrables dessins, démentent la réputation de paresse qu'on lui a faite si légèrement et qui a peu à peu acquis l'autorité, pour ainsi dire, d'une croyance populaire.

Ses meilleurs tableaux sont tous ornés de figures peintes par les hommes les plus célèbres de son temps. Ce sont : Vernet, Casanova, Taunay, Benard, Demarne, Berré, etc., qui, en soutenant de leur talent la réputation de Lantara, prouvent ainsi l'estime dans laquelle ils tenaient cet artiste. C'est là le meilleur éloge que l'on puisse faire de lui.

Les tableaux de Lantara sont remarquables en ce sens que personne, hors le Claude, n'a mieux exprimé les différentes heures du jour. Ses matinées surtout sont d'une grande fraîcheur, sa couleur est vraie quoique d'une localité de tons un peu grise. Ses arbres sont touchés avec légèreté et naïveté.

Copiste fidèle de la nature, il est sans manière. Il est avare d'empâtements, il n'en existe dans ses œuvres que sur les premiers plans, mais peu sentis.

Quand il peint la marine, ses eaux sont très-transparentes, et ont le flou de la peinture flamande.

En un mot, ce peintre possède de grandes qualités. Mais surtout, ce qui fait distinguer ses tableaux, c'est la finesse de tons que l'on y remarque, le vaporeux de leurs fonds, ainsi que leur douce harmonie.

Les dessins de Lantara ont, de tout temps, été fort recherchés. Ceux que l'on rencontre le plus ordinairement sont exécutés avec la mine de plomb sur de petites cartes. Quelques-uns légèrement estompés : on en trouve aussi à la plume. Mais les plus beaux sont faits à l'estompe soutenus par des hachures. Il y introduisit souvent le crayon blanc afin d'y produire un effet plus piquant.

Peu de ses tableaux ont été gravés. Les graveurs qui ont travaillé d'après ses œuvres sont : Mouchy, Née, Beaugeon, Couché. Nous avons vu aussi une eau-forte de Lantara lui-même ; l'amateur qui la possédait m'a assuré en avoir eu d'autres entre les mains.

On peut se faire une juste idée du talent de ce maître en visitant la collection de M. Delessert qui renferme six tableaux de lui. Notre musée ne possède qu'un beau dessin et un tableau assez médiocre, acheté depuis peu, représentant un soleil couchant.

TROISIÈME PARTIE.

PEINTURE DE RESTAURATION.

Considérations sur les musées. — Utilité incontestable de la restauration. — Qualités du peintre-restaurateur. — Différents procédés des écoles. — Moyens d'opérer en restauration. — Composition de la palette du restaurateur. — Division des spécialités dans l'art de la restauration. — Recherches sur les premiers temps de la renaissance des arts en France. — Considérations sur les écoles en général. — Division par époques des principales écoles. — 1° Celle d'Italie. — Manière de réparer ses tableaux. — 2° Celle de France. — Coup d'œil sur son histoire artistique. — Fondation de son académie. — Appréciation du talent des hommes qu'elle a produits. — Moyens à employer pour la réparation des tableaux de cette école. — 3° Ecole des Pays-Bas. — Division de ses écoles. — Caractères particuliers de chacune d'elles. — De la réparation de leurs tableaux, — où il est parlé, entre autres célébrités, de Rubens, Van Dick, du Claude, du Poussin, Watteau, Pater, Lancret, Lesueur, le Brun, Teniers, Patel. — Notices sur Jean Cousin, Watteau et Latour.

CHAPITRE PREMIER.

La formation des musées dans la capitale portait d'heureux fruits. Bonaparte, arrivé au pouvoir, sentit toute l'importance des galeries publiques ; aussi chercha-t-il à stimuler les provinces par des dons successifs, afin qu'elles suivissent l'impulsion de la capitale. Les principales villes comprirent que ces galeries n'étaient point un luxe stérile : elles savaient déjà que lorsque les produits de nos fabriques ont une supériorité

incontestée sur ceux des fabriques étrangères, ils la doivent à notre goût artistique.

Dans nos grandes villes, des collecteurs zélés présidèrent à la formation de ces musées, et l'émulation des provinces entre elles dota le pays de galeries qui lui conserveront, du moins en partie, des richesses que l'étranger cherche à nous enlever. Ces galeries, accessibles aux pauvres aussi bien qu'aux riches, tout incomplètes qu'elles sont, ont plus popularisé l'art en France depuis cinquante ans, que ne le firent, pendant des siècles, les somptueuses demeures de nos grands seigneurs.

Les chefs-d'œuvre des arts doivent donc être placés sans cesse sous les yeux de nos ouvriers, comme des jeunes artistes, afin de leur inspirer le goût du vrai beau, en leur donnant pour guides les sommités de toutes les écoles.

Puisque l'industrie et l'art doivent tant à cette belle institution, que nos efforts tendent donc à la propager; et surtout que tous nos soins se portent à conserver des richesses dont la perte serait irréparable.

La vue des belles œuvres d'art élève l'âme, stimule le véritable artiste, éclaire l'amateur, combat l'envahissement du mauvais goût, et retarde la décadence.

Nous trouvons dans l'histoire artistique de l'antiquité des pages qui doivent être toujours présentes à notre mémoire. Dès le cinquième siècle, toute tradition de l'art avait disparu. Les artistes alors, sacrifiant la belle simplicité au luxe, la conscience au conventionnel, réduisirent l'art à l'état de métier. Il fallut des siècles pour le faire refleurir et produire de nouveaux chefs-d'œuvre.

La France régente aujourd'hui le monde artistique :

que ses musées soient donc dignes d'elle; que des soins éclairés leur soient prodigués; que leurs directeurs comprennent leur véritable mission. Une administration animée par un dévouement désintéressé, peut seule prévenir des désastres à jamais regrettables.

L'artiste restaurateur est aux musées ce que le médecin est aux malades. Comme lui, il doit posséder la prudence, la sagacité et l'expérience pratique fondée sur un véritable savoir. Comme pour le médecin, tant que l'on croit le danger éloigné, on déprécie son art. Ce danger devient-il évident? on l'appelle enfin. Mais, comme dans les maladies du corps humain, il est souvent trop tard.

La peinture de restauration réclame toute la sollicitude des amis des arts, elle a droit à leurs encouragements : qu'ils ne lui manquent donc pas, qu'ils choisissent parmi ses praticiens des hommes ayant le véritable sentiment de l'art, et la science qui en fait l'application. Que l'étranger sache que notre Louvre dispose des premières capacités dans ce genre, et qu'il vienne, comme par le passé, solliciter leurs conseils et leur concours.

A la fin du dix-septième siècle, le commerce des objets d'art commença à prendre de l'importance. Jusque-là une peinture dégradée, altérée, était remplacée ou détruite. Le sort d'une foule de chefs-d'œuvre recouverts simplement des crasses du temps était d'être relégués dans les garde-meubles, ou dans les combles des demeures seigneuriales, exposés à une destruction certaine. L'art de la restauration les en fit sortir, et ils figurèrent de nouveau dans les innombrables collections qui enrichirent Paris jusqu'en 1790 : objet d'envie et d'admiration pour les étrangers qui ne possédaient rien de comparable.

Malgré nos révolutions successives, des galeries, des cabinets d'amateurs se formèrent de nouveau et firent espérer que bientôt leurs richesses rivaliseraient avec les plus belles collections que possédaient les amateurs étrangers.

Mais dans ces derniers temps des spéculateurs, se couvrant du masque de l'amateur, sont parvenus à régenter la *curiosité*. Ils avaient compris qu'il ne faut souvent pour en imposer au public que beaucoup d'arrogance et d'aplomb. Et il faut bien l'avouer, ils ont atteint leur but. Car, en rejetant les fautes de quelques hommes du métier sur tout un corps, en dépréciant les véritables connaisseurs, commerçants avoués....., en n'accordant protection qu'à l'ignorance dont la rivalité ne les effraye pas, ou à certains docteurs étrangers qui jettent quelques grains d'encens à leur science douteuse .. ils ont porté partout le trouble et l'incertitude. Le véritable amateur vivant toujours à l'état de soupçon, ne sachant plus où placer sa confiance, est atteint de dégoût... plus d'émulation.... les cabinets restent incomplets,... la mort, les crises politiques dispersent les collections existantes..... il ne s'en forme plus de nouvelles. C'est la ruine du commerce d'objets d'art... c'est une des plus belles branches du commerce parisien qui languit et meurt...

Nous le constatons avec regret, l'art de la restauration, depuis longtemps sans protection, soutenu seulement par quelques commerçants éclairés, est menacé d'une décadence complète. Ceux d'entre ses praticiens qui s'étaient fait une réputation méritée ont vieilli, ont disparu, et n'ont pas été remplacés, du moins pour la plupart. Cette carrière ne suffit plus aujourd'hui aux besoins de ceux qui la parcourent encore péniblement. Dans peu d'années elle sera aban-

donnée par les hommes qui ont quelque valeur personnelle. Dès lors cet art si utile ne sera plus cultivé à Paris, et nous deviendrons tributaires de l'étranger qui sait encore le protéger.

Mais continuons à faire connaître en quoi consistent les travaux de ces artistes, qui, mieux connus, doivent certainement intéresser les hommes qui aiment leur pays, et tout ce qui contribue à maintenir sa supériorité.

CHAPITRE II.

Nous avons dit que la restauration exigeait trois qualités essentielles de l'artiste qui voulait s'y livrer, et arriver à rétablir, aussi parfaitement que possible, l'œuvre d'un grand maître.

La première est une entente parfaite de l'harmonie qu'il doit posséder à un haut degré. Sans elle point de restauration possible, puisque dans un tableau malade elle se trouve toujours plus ou moins altérée.

La seconde est l'intelligence de la couleur ; sans cette qualité, il ne peut trouver ces finesses de tons que certains maîtres exigent dans les vieux tableaux surtout; car dans ceux-là ils ont acquis une transparence, une morbidesse dont la reproduction exige l'œil d'un coloriste et la justesse de sa vue.

Enfin, il devra être assez peintre pour modeler habilement, par un travail précieux, les parties les plus délicates, d'une académie. Le paysagiste devra aussi être de quelque habileté, car il aura souvent des parties entières à rétablir, et son talent doit réunir les mêmes conditions que pour la restauration de la figure.

Nous avons dit qu'il fallait qu'il rènonçât à toute individualité, qu'il s'oubliât lui-même, qu'il ne fût que l'esclave du maître qu'il devait retoucher.

Le mérite du restaurateur est entièrement opposé à celui du peintre qui crée. L'un doit toucher largement, obtenir son modelé en pleine pâte, et se livrer à son inspiration. L'autre doit chercher à deviner le procédé du maître et ensuite rétablir ce qu'il a produit, non en se livrant aux mêmes emportements,

mais en se possédant, et en employant de petits moyens qui, après tout, ramènent le même effet plus sûrement que ne le ferait le peintre le plus habile.

La meilleure des restaurations est celle qui est obtenue par un travail léger et transparent qui laisse le maître apparaître partout où il existe encore. Jamais la partie altérée d'un tableau ne doit être reprise en pleine pâte. Telle gâtée que soit une peinture, il reste toujours sur la toile ou sur le panneau assez du maître pour que l'on puisse se renfermer là où la maladie existe. Un ton posé juste raccorde la pâte dégradée : un glacis l'harmonise avec l'ancienne peinture. Les demi-tons, les glacis altérés doivent toujours être rappelés par des raccords en utilisant le procédé qu'employa l'artiste créateur de l'œuvre en réparation.

Lorsque nous disons *utiliser le procédé*, nous entendons que si un peintre (comme le Perugin, par exemple, dans beaucoup de ses tableaux) a d'abord posé le ton local, puis modelé par glacis ou demi-pâtes, nous entendons, dis-je, que le restaurateur procède de la même manière.

Que Salvator qui travaille d'inspiration, qui attaque franchement ses productions par des touches fermes et larges, soit suivi sur le même terrain, non avec sa franchise de touche, ce qui serait repeindre, mais en l'imitant méthodiquement. Ce que Salvator fit avec la rapidité de la pensée, le restaurateur, lui, devra l'imiter de sang-froid, en reformant ses touches par un travail calculé; substituant le pinceau à la brosse, dessinant ou imitant avec une certaine hardiesse les inégalités que laissent toujours les crins de la brosse sur la touche.

Il faut faire observer ici que la difficulté de reproduire une touche franche et inspirée n'est pas la seule

cause qui force le restaurateur à la rétablir par de petits moyens. Cela tient à ce qu'il est obligé de proscrire presque entièrement l'huile dans les préparations de ses couleurs, la présence des corps gras étant la principale cause qui fait pousser au noir les tons appliqués sur une ancienne peinture qui ne peut plus changer, tandis que les retouches ont au contraire tout leur effet à produire.

En conséquence, le restaurateur ne doit employer que des couleurs presque sèches qu'il délayera avec l'essence épurée, afin d'étendre le plus possible l'huile que ses couleurs contiennent encore, attendant pour les appliquer le moment précis où les tons qu'il forme au bout de sa brosse ou de son pinceau soient devenus assez consistants par l'évaporisation de l'essence. Avec de telles ressources les empâtements ne peuvent se produire qu'en revenant à plusieurs fois, ce qui gêne l'action du restaurateur et lui impose un travail long et minutieux.

Les peintres, pour arriver à l'effet, emploient toutes les couleurs indistinctement. Le restaurateur ne doit se servir que de celles que l'expérience lui a indiquées comme étant moins sujettes à des changements qui, s'ils ne sont prévus, au bout d'un temps plus ou moins long, forment des taches et désharmonisent l'œuvre réparée.

Nous insistons donc pour qu'il apporte la plus grande circonspection dans le choix de ses couleurs, parce que beaucoup d'entre celles qu'utilisent les peintres subissent des altérations notables qui ne peuvent se remarquer sur un tableau moderne, mais qui ne sont que trop visibles dans la restauration.

On comprend en effet que tous les tons d'un tableau fraîchement peint subissent à peu près la même influence, tandis que les retouches changent seules et

font tache sur l'ancienne peinture qui est immuable.

Voici la composition de notre palette. Toute simple qu'elle est, elle nous a fourni toutes les ressources nécessaires à la réparation des plus grands coloristes.

1° Cinabre ou vermillon de Chine.

Si l'on ne peut se procurer cette couleur véritable, il faut employer le cinabre de Hollande. Mais on devra se méfier, car il est souvent mélangé de *minium* qui est une couleur détestable.

2° Blanc de crems, ou blanc d'argent.

Ce blanc est, comme les autres, tiré du plomb ; mais il est plus purement fabriqué que le blanc de plomb ordinaire, pour cette raison il est plus franc de ton.

3° Ocre jaune.

Cette couleur très-solide est surtout indispensable dans les carnations, où le jaune de Naples ne peut être admis, parce qu'il verdit.

4° Ocre rouge clair.

Il est préférable d'employer de l'ocre native. Elle est d'une solidité à toute épreuve. Elle peut être mélangée sans courir le risque d'attaquer les autres couleurs ou d'être attaquée par elles.

5° Terre de Sienne calcinée.

On est forcé de se servir de cette couleur, car nulle autre ne pourrait la remplacer. Cependant elle pousse beaucoup en vigueur. Sa puissance de ton oblige à ne l'employer qu'avec la plus grande réserve.

6° Laque jaune Robert.

Toutes les laques Robert sont d'une grande solidité, et doivent être préférées à tout autres.

7° Laque de garance rose ou cramoisie.

Ces laques sont aussi d'une solidité éprouvée.

8° Noir d'ivoire.

Il faut s'assurer qu'il n'est pas mélangé avec le noir

d'os. Ce dernier est aussi solide, mais produit des tons sales.

9° Asphalte ou bitume de Judée.

Cette couleur a été bien dépréciée : cependant il est prouvé que les anciens peintres flamands surtout, s'en sont servis. Abandonnée par l'école de Boucher, elle fut offerte de nouveau aux artistes par Giroux. L'abus qu'en firent quelques peintres la discrédita. Il est certain cependant qu'elle est excellente, et doit être seulement employée avec discrétion.

10° Bleu minéral.

Ce bleu est préférable au bleu de Prusse ; il foisonne peu et verdit beaucoup moins.

11° Bleu de smalt ou de cobalt.

12° Cadmium.

Nous utilisons depuis quelque temps cette couleur qui nous a rendu de grands services. Nous n'avons remarqué aucun changement.

On se sert aussi de l'outremer ; mais cette couleur finit toujours par dominer toutes les autres. Les tableaux anciens nous en donnent tous les jours la preuve. Nous y voyons qu'elle a fini par absorber complétement tous les demi-tons qui l'accompagnaient. Aussi nous ne la conseillons que pour réparer l'outremer pur ou presque pur.

Une grande partie de ces couleurs sont peu siccatives, telles que le bitume, le noir, les laques. Comme il est de nécessité absolue en restauration que le travail sèche promptement, nous employons pour siccatif le sel de saturne que nous mélangeons avec nos couleurs sur la palette pour nous en servir dans une proportion exacte. Il est très-essentiel de ne pas dépasser la dose nécessaire : car on sait que tous les siccatifs ont de grands inconvénients. On doit s'en servir le moins possible. Le sel de saturne employé avec pré-

caution est d'après nos expériences le meilleur de tous.

Les couleurs dont on se sert pour la restauration doivent contenir moins de siccatif qu'il n'en faut pour la peinture, attendu que les restaurateurs possèdent tous un vernis dont ils frottent la partie du tableau sur laquelle ils veulent travailler, afin d'en faire revivre les couleurs. Sans son secours il serait difficile d'obtenir un ton exact, parce que le tableau conserve, après le nettoyage, un ton général mat et blafard. Or, ce vernis est toujours siccatif; en outre il consolide la restauration, et conserve ses finesses, qui, sans lui, pourraient être entraînées lors du vernissage définitif.

Ces vernis siccatifs sont en général la propriété et le secret de chaque restaurateur, la solidité des retouches dépend souvent de lui. Il est difficile d'en composer un qui réunisse toutes les qualités voulues. Avant de l'obtenir, on fait bien des essais infructueux.

Il faut que ce vernis soit presque sans corps; qu'il fasse revivre les couleurs sans avoir le brillant des vernis à tableau; qu'il sèche très-promptement, sans qu'il entre ni siccatif, ni corps gras dans sa composition.

CHAPITRE III.

La réparation d'un tableau exige une certaine méthode pour ne point perdre de vue son ensemble. Ainsi on peut le ramener par des tons plus ou moins clairs selon l'aspect de son harmonie générale. Il faut donc la conserver précieusement. Pour cela, le tableau étant suffisamment nettoyé et bien séché, on devra passer légèrement le vernis à retoucher sur toute la peinture en réparation, je dis légèrement, car il sera absolument nécessaire d'en couvrir plusieurs fois certaines parties altérées de la peinture. On s'occupera ensuite de l'ébauche des mastics que l'on tiendra infiniment plus clairs que le ton réel. Cette opération est très-importante : pour l'exécuter on ne se servira que des couleurs les plus éprouvées, les tons devant être d'une grande franchise afin que cette ébauche ne repousse pas sous les tons définitifs.

Quand elle sera bien sèche, on passera de nouveau le vernis à retoucher sur la partie que l'on voudra mettre en œuvre, en commençant toujours par celle qui se trouve plus éloignée de l'œil : par l'horizon, si c'est un paysage; par les fonds, si c'est un tableau de figures. On avancera ainsi jusqu'au premier plan, en en réservant toujours les parties les plus brillantes pour terminer. En suivant cette marche, toutes les parties altérées des divers plans seront rappropriées ou ramenées avant que l'on mette au ton vrai les mastics qui peuvent s'y rencontrer. Tout ce qui les entoure étant ainsi rétabli, on jugera bien plus exactement les tons définitifs qui doivent les recouvrir.

Rapproprier, c'est faire disparaître par un ton juste

et léger les nombreuses crasses qui gênent le modelé, et nuisent à l'effet d'une peinture.

Ce travail doit être exécuté avec esprit et discernement. Il ne faut pas trop s'y appesantir; on s'exposerait à amollir le maître, et à donner au tableau un ton louche et désagréable.

Ramener, c'est rétablir une partie fort endommagée soit par l'usure, soit par un froissement qui aura fait détacher de la toile une multitude de parcelles de la pâte. Dans ce dernier cas, on remplira toutes ces petites altérations par un ton juste en se renfermant strictement dans les vides laissés par les écailles tombées, telles nombreuses et si petites qu'elles soient. La réparation de l'usure est plus difficile, parce qu'il s'agit de rétablir cette altération par un ton plus ou moins empâté selon que la peinture aura été plus ou moins profondément atteinte. On ne peut obtenir un résultat satisfaisant qu'en réservant soigneusement toutes les parties saines, et par un pointillé dans le sentiment de la peinture en miniature. Dès l'instant que ce travail se fera remarquer, il manquera le but : il faut donc que les tons soient assez justes pour se confondre avec ce qui reste du maître.

Quand on aura rapproprié ou ramené toutes les parties du plan dans lequel se trouvent les mastics, on s'occupera de ces derniers. On les couvrira de nouveau par un ton juste en les tenant toutefois un peu plus clairs. Le tableau entièrement remis ensemble, on le laissera parfaitement sécher, après quoi on rétablira l'harmonie générale en éteignant par de très-légers glacis les parties trop brillantes, et en rappelant en clair celles qui seraient trop sombres. Les mastics seront harmonisés par ces mêmes glacis, dont on se servira pour imiter les salissures qui couvrent ordinairement les peintures anciennes.

Si, comme il arrive presque toujours, la mollesse se fait sentir dans les parties ramenées, on pourra, par des touches légères et habilement jetées, soutenir les ombres et quelquefois les demi-teintes : mais qu'on se garde bien de toucher les parties claires sans une nécessité absolue, car un œil tant soit peu exercé y découvrirait trop facilement la touche fraîche qu'il est impossible de fondre parfaitement avec la peinture émaillée.

Telles sont les qualités essentielles que l'on peut exiger d'un restaurateur; tels sont les principes généraux qu'il doit observer pour obtenir une bonne restauration.

Nous avons parlé de la *réparation repeinte*, comme d'une partie essentielle de l'art dont nous nous occupons. Un restaurateur doit en connaître toutes les parties, s'il veut être constamment occupé.

Cette branche de son art est une des plus lucratives. Ce genre de travail a pour but de donner à un tableau d'école l'aspect du grand maître qui en est le chef. En France nous appelons ces sortes de peintures *tableaux à tournure*; les Italiens les appellent *quadri di fabrica* Quand ils sont bien réussis, et que le temps les a couverts de saletés, ils sont extrêmement dangereux pour les amateurs qui cherchent et croient faire des trouvailles.

Voici le procédé employé pour leur exécution :

On prend par exemple un tableau de Patel. Ce maître a fait une grande quantité d'ouvrages exécutés avec plus ou moins de conscience, mais dont les compositions rappellent toujours le *Claude*. Le feuillé de ses arbres, et ses ciels sont exécutés dans ce sentiment. Bien que cette exécution soit plus molle, que les tons soient plus lavés, que les couleurs passent ordinaire-

ment de l'orange au bleu, et du bleu au vert, cependant ses tableaux sont doués d'une certaine harmonie. Ajoutons que lorsqu'ils sont d'une qualité médiocre, on les trouve dans les ventes à des prix peu élevés, circonstance fort à considérer pour leur emploi.

Eh bien, un paysagiste un peu habile tire de ces peintures un merveilleux parti en exécutant avec leur secours des pastiches vraiment étonnants de Claude-Lorrain. Il donnera de la fermeté aux ciels par des touches brillantes qu'un léger glacis harmonisera avec l'ancienne peinture. Il en adoucira la crudité sans détruire ni les crasses, ni les craquelures : il simplifiera les horizons et leur donnera ces tons argentins ou dorés dont le Claude a fait un emploi si heureux. Il parcourra ainsi tous les plans du tableau en plaçant ici un glacis, là un empâtement, et en réservant toujours avec un soin scrupuleux la pâte du maître qui sert de dessous, afin que les parties les plus claires et les plus apparentes soient bien de l'ancienne peinture. Enfin il réservera soigneusement, toutes les craquelures, parce qu'elles contribuent puissamment à l'illusion.

Il en est de même pour la peinture des figures. On choisit un tableau dont les parties claires soient saines, et bien dans la pâte du maître que l'on veut imiter. En s'aidant de bonnes gravures, bien dans le sentiment de l'homme qu'elles reproduisent, on en rétablit le dessin, puis on améliore le modéle de ce tableau par des demi-tons et des ombres, lui donnant tout l'effet et le piquant désirables au moyen des glacis, afin de laisser transparaître le plus possible la vieille pâte. Mais, comme nous l'avons déjà dit, on réservera avec le plus grand soin toutes les parties empâtées claires. Elles ne doivent être touchées qu'avec la plus grande discrétion, parce que toutes les touches qui y seraient posées ne pourraient que très-difficilement se dissimuler. On

ne devra jamais les relever de tons que par de très-légers glacis.

Ce travail achevé, et bien séché on couvrira le tableau d'une patine imitant le vieux vernis.

Cette patine peut se composer de plusieurs manières; les uns salissent la peinture avec le safran, le bistre, le réglisse noir ou le café noir; puis vernissent par-dessus cette application. D'autres ajoutent de l'huile grasse à leur vernis, ou le teintent avec un mélange de bitume, de laque jaune et d'ocre rouge, qui donne à peu près au vernis le ton de celui qui a vieilli. Il ne faut pas confondre ces tableaux avec les pastiches, c'est-à-dire les copies ou imitations qui sont entièrement de la main de l'artiste. Leur facture réclame une grande habitude et une connaissance approfondie du travail de la restauration, puisqu'il faut lier les parties fraîches avec l'ancienne peinture: tandis qu'un pastiche ou une imitation bien réussie peut être l'œuvre d'un peintre tout à fait étranger à l'art de la restauration.

Dorcy est un habile pasticheur de Greuze, et cependant ses œuvres ne peuvent faire une illusion complète: tandis que Albrier, imitant le même maître dans ses tableaux à tournure, est d'une vérité très-dangereuse.

Chaque année les ventes nous offrent plusieurs de ces tableaux, surtout des paysages. Les amateurs y trouvent des Guaspre, des Ruysdaël qui mettent quelquefois en défaut le tact dont ils sont doués. Les artistes les plus habiles en ce genre sont MM. Moret, Grailly et Bourgeois. Leurs productions sont très-nombreuses, nous en avons rencontré de très-remarquables.

Plusieurs autres peintres ou restaurateurs emploient quelquefois leur talent à l'imitation des anciens maîtres. Ainsi nous avons vu de M. Pérignon père des

imitations d'Ostade et de Ruysdaël vraiment distinguées; et M. Roëhn a enrichi des paysages de figures imitant Van de Velde d'une manière admirable; de M. Rioult des compositions dans la manière de Prud'hon, qui embarrasseront un jour les plus fins connaisseurs. J'ai vu aussi de M. Gondar des gothiques italiens très-bien imités; de M. Schwiter des Boucher reproduits avec bonheur, etc., etc.

Toutes ces peintures reçoivent des patines et même des craquelures artificielles. Ces dernières s'exécutent avec des aiguilles très-fines. En les dessinant et les gravant, pour ainsi dire, dans la pâte, on forme des espèces de tailles dans lesquelles on introduit, en frottant avec la paume de la main, des saletés imitant celles des anciennes craquelures. On découvre facilement au moyen des piqûres, qu'un tableau est nouvellement exécuté, tandis que dans le tableau à tournure les craquelures et les empâtements sont réellement anciens, et déroutent l'amateur qui s'y trompe bien souvent.

Nous avons dit qu'il existait des restaurateurs qui, sans presque aucune connaissance artistique, avaient su se créer un genre de travail dont ils tiraient un bon parti. En effet, un grand nombre de tableaux sont malades sans avoir éprouvé de graves avaries. Quelquefois de petites parties de leur peinture se sont détachées de la toile; des déchirures, des froissements ont eu lieu par négligence ou par accident. Si aucune partie notable n'est attaquée, ces restaurateurs pourront rétablir convenablement le tableau; car ils en reprennent souvent les mastics avec une grande justesse de tons et une patience vraiment extraordinaire. Le restaurateur-artiste les emploie à la préparation de son travail, et le marchand intelligent leur confie les tableaux dont la réparation est à la hauteur de leur savoir.

CHAPITRE IV.

Nous avons précisé les qualités essentielles d'un peintre-restaurateur; nous avons donné autant que possible l'idée de l'ensemble de ces travaux : nous compléterons cet examen en passant en revue les diverses maladies dont les productions de chaque école sont particulièrement atteintes, en indiquant les secours que l'art peut y porter; puis nous prendrons à cette occasion connaissance des procédés employés par les artistes étrangers pour la restauration.

En parcourant les principales écoles nous chercherons leur caractère distinctif en commençant par leurs tableaux primitifs.

Les plus anciennes écoles sont celles d'Italie et de France. Personne ne conteste l'antiquité de la première, mais il n'en sera sans doute pas de même pour la nôtre. Felibien, Florent le Comte, et tous les biographes qui ont écrit l'histoire de nos artistes, ont borné leurs recherches à la seconde moitié du XVIe siècle, attribuant ainsi à l'étranger l'honneur d'avoir fondé en France le culte des arts, et de l'avoir initiée à tous leurs secrets. L'indifférence habituelle des Français pour les œuvres de leurs concitoyens a fait passer l'opinion de ces écrivains dans le domaine des idées reçues, et dont on ne discute plus la vérité : car dans notre pays un fait une fois admis, il est désormais sans contrôle et sans résistance.

Mais aujourd'hui nos antiquaires ne composent plus leur cabinet des débris souvent informes de l'industrie grecque ou romaine : pour être curieusement recher-

ché, il ne suffit plus qu'un objet ait traversé les siècles, il faut en outre qu'il soit une œuvre d'art. Le simple antiquaire a fait place à l'archéologue, qui souvent est homme de goût, et d'un goût moins exclusif.

Le moyen âge a été étudié, ses merveilles recherchées : une foule d'œuvres admirables dans tous les genres furent retrouvées sous la poussière qui les recouvrait. Ces monuments classés, étudiés, conduisirent à se demander comment nos pères, que l'on supposait presque étrangers aux arts, avaient pu les produire. L'archéologue examina avec plus d'attention ces vitraux, produit d'un art tout français. Il en admira les riches compositions et les brillantes couleurs, et fut frappé de la fermeté de leur exécution.

Il en découvrit même qui remontent jusqu'au XIIe siècle. En ce temps ce n'était, il est vrai, qu'un trait à peine ombré sur des tons locaux. Mais un peu plus tard on en rencontra, dans le XIIIe par exemple, qui prouvent que la France possédait, en ce temps, plus d'un *Cimabue*. Enfin les manuscrits furent fouillés et notre bibliothèque nationale offrit aux yeux étonnés toute l'histoire de l'art français. On put y admirer l'*Evangile de saint Médard de Soissons*, production de nos artistes sous Charlemagne; puis *la Bible de Charles le Chauve*. On demeura sans doute confus de l'oubli vraiment honteux dans lequel est tombée notre école primitive. Le bon goût qui préside à l'ensemble de ces belles miniatures, l'extrême finesse de leur ornementation, la délicatesse des types de têtes qu'on y rencontre, et qui caractérise déjà le sentiment national, commandèrent l'admiration. Ce sentiment, cette délicatesse du goût français, on le rencontra encore dans le Xe siècle, époque où l'art disparaît presque entière-

ment (1). On le remarqua même dans le XIe, quoique alors le grec nomade achevât de corrompre le peu de sentiment d'art que l'on trouvait encore chez les différentes nations, en colportant les produits de son métier de faiseurs d'images. Cependant *la Bible de saint Martial*, datant du XIIe siècle, apprit à l'archéologue qu'à cette époque l'art commençait à renaître en France.

Les *Heures de Jean de France*, premier duc de Berry, montrent manifestement qu'au XIVe siècle les arts étaient en pleine renaissance.

Enfin les belles miniatures de J. Fouquet, peintre de Louis XI, ne laissent plus de doutes, et prouvent que les Français n'avaient rien à envier aux nations les plus avancées.

Citerons-nous à l'appui de notre opinion les monuments que les démolisseurs ont laissés debout? Non, nous laisserons à des écrivains plus instruits le soin de traiter ce sujet tout patriotique (2), et nous croyons en avoir assez dit dans les quelques mots qui précèdent.

Cependant nous voulons constater ici que la France se plaça dans un état d'infériorité vis-à-vis des autres nations le jour où François Ier y fit venir à grands frais les artistes étrangers. En échange des honneurs dont

(1) Dans les Xe et XIe siècles, les miniatures françaises se distinguent, comme à toutes les époques, de celles des autres nations, par le goût délicat de leur ornementation, alors même que l'art semblait entièrement perdu.

(2) Depuis que nous avons écrit ces lignes, M. Thénot nous a fait prendre connaissance d'une foule de matériaux, fruit de longues recherches, devant servir à une histoire de l'art qu'il prépare et qui, nous l'espérons, accomplira le souhait que nous venons de former.

il les combla, ils nous dotèrent d'une école peu estimée aujourd'hui, et qui jusqu'à un certain point justifie le mépris dans lequel elle est tombée.

Lorsque cette école de Fontainebleau était en honneur, *Jean Cousin*, l'auteur du mausolée de Rohan-Chabot, le peintre du Jugement dernier, restait presque oublié dans sa verrerie.

On peut nous faire une objection, et nous demander compte de l'abnégation de nos artistes, dont les noms même sont restés inconnus à la postérité, tandis que les Italiens montraient avec orgueil la peinture de leurs nationaux, et élevaient presque des autels au *Giotto* et à *Cimabue*.

Nous répondrons que chez les peuples qui se régénèrent, le progrès marche aussi vite que la décadence chez celui qui tombe. Chez les premiers, la guerre, les dissensions civiles peuvent le retarder, mais non l'arrêter. En outre, chez les différentes nations l'artiste est honoré avec plus ou moins de ferveur, selon les tendances de ses compatriotes. L'Italie, asile et foyer des restes de la civilisation européenne, n'avait point oublié sa grandeur passée; elle devait voir renaître avec enthousiasme les arts, qui lui rendaient sa splendeur : tandis qu'en France ils n'avaient ni les mêmes antécédents, ni la même popularité.

L'Allemand trouva dans les arts des jouissances calmes et rêveuses vers lesquelles le portent les tendances de son esprit. Il les vit apparaître avec bonheur; tandis que nos preux chevaliers, élevés pour les combats seulement, ne rêvaient que batailles, dames et tournois. Un habile armurier était le seul artiste dont ils pussent comprendre le mérite.

Cependant, dans ces temps de féodalité, les citadins s'étaient unis entre eux par un lien puissant en formant des corporations. Elles avaient toutes des priviléges et

des lois, et le dernier de leurs membres serait mort mille fois plutôt que de démériter d'elles.

Au sein de ces sociétés fermentait une ardente émulation; car chacun voulait, par son travail, arriver aux dignités particulières à chaque confrérie. Tout ouvrier savait que, pour acquérir le titre de maître, il fallait qu'il produisît un chef-d'œuvre, et tous ses efforts tendaient à ce but. Il savait aussi qu'il devait être probe et honnête, s'il voulait obtenir le suffrage de ses confrères pour le grade de syndic ou de prud'-homme. L'artisan pensait peu aux richesses, l'avenir ne pouvait l'inquiéter dans une société dont tous les corps étaient constitués, et qui, par conséquent, ne pouvait lui faire défaut. Nos artistes se confondaient donc avec nos ouvriers; l'esprit de corps produisait seul l'émulation. Ce que nous appelons la renommée leur était inconnu; leur province était leur univers; ils ne désiraient et ne comprenaient pas d'autres applaudissements que ceux de leurs amis. Cette situation dura jusqu'au jour où Charles VI transforma la confrérie de Saint-Luc en Académie.

Chaque province avait sa corporation : la Normandie, la Bourgogne, la Provence, la Lorraine, etc. Le caractère et le style différaient selon les climats : car chacune façonnait les artistes dans le coin où ils étaient nés. Ils étaient pour la plupart peintres, statuaires ou architectes. Ils parcouraient leur province, et mettaient leurs divers talents à la disposition des archevêques, des abbés, des seigneurs qui les employaient à l'embellissement des églises et de leurs demeures. Mais c'était toujours avec empressement qu'ils retournaient au sein de leur famille, auprès de leurs amis. Car c'était là seulement qu'ils jouissaient de leurs succès. Ils mettaient surtout leur gloire et leur orgueil à l'embellissement de l'église de leur ville natale : car cette

église était en quelque sorte la propriété de tous, et les actes les plus importants de l'existence du plus humble vassal, comme du plus puissant seigneur, s'accomplissaient dans son enceinte.

L'artiste d'un talent recommandable n'a réellement conscience de sa valeur qu'autant qu'il est estimé du public et favorisé par les grands de ce monde. L'homme médiocre peut croire, dans son orgueil, qu'il est un génie incompris. L'un parce qu'il se sent estimé, l'autre parce qu'il croit qu'il le sera ; ils laissent tous deux le plus de traces possible de leur passage sur la terre, espérant que leur renommée leur survivra. Mais nos pères vivant de cette vie intime, ne se doutaient guère que la postérité chercherait leurs noms, et que la patrie s'honorerait de les compter au nombre de ses enfants, eux dont les œuvres étaient mises, par le public et les grands, au niveau des travaux manuels. Aussi les noms des artistes français sont restés inconnus, et si quelques-uns sont arrivés jusqu'à nous, nous le devons au hasard, et non pas à des idées de gloire qui pouvaient s'éveiller dans leur esprit. Mais lorsque François Ier attira les Italiens à sa cour, lorsqu'il leur rendit des honneurs, nos artistes comprirent pour la première fois que leurs talents avaient quelque importance.

Pour compléter cette esquisse des mœurs de nos premiers peintres, nous allons consigner ici dans une courte notice ce que nos recherches nous ont appris sur le plus célèbre d'entre eux.

JEAN COUSIN,

NÉ A SOUCY EN 1501, MORT.....

A Soucy près de Sens, on voit un petit château

nommé Montard. Sa construction est modeste : c'est un simple bâtiment carré, flanqué de quatre tourelles aux clochetons pointus. Cette demeure de gentilhomme campagnard est aujourd'hui appelée généralement *Maison de Jean Cousin.*

En effet, ce fut là qu'il naquit en 1501 (1). Dès sa plus tendre enfance, il s'appliqua à l'étude et fut peintre, statuaire et architecte, comme ses contemporains Leonard et Michel-Ange, les grands artistes de l'Italie.

La grande quantité de vitraux qui ornent et ornaient les églises du diocèse de Sens, vitraux dont le style révèle une même origine, a dû faire penser que Sens était le siége de cette remarquable verrerie : et la vocation de J. Cousin, qui sortit d'un village voisin pour suivre la carrière des arts, semble confirmer cette opinion.

En effet, déjà avant J. Cousin cette ville possédait des artistes en ce genre, ce qui est prouvé par les comptes de son chapitre, relevés avec grande exactitude par M. Quantin, archiviste de la préfecture de l'Yonne. Ils établissent que les vitraux décorant le portail du midi de la cathédrale, que l'on attribuait à J. Cousin, sont de *Jacques Hympe* et de son fils, et de *Tassin Grassot,* verriers de cette ville en 1512-1515.

Bien avant ce temps, la corporation des peintres sur verre jouissait de priviléges considérables (2). Ces pri-

(1) Cette date est due aux recherches de M. Chanley, amateur studieux de la ville de Sens.

(2) Handicques de Blancourt, p. 36 et p. 43, dit : Les ouvriers qui travaillent à ce noble art sont tous gentilshommes, et ils n'en reçoivent aucun qu'ils ne le reconnaissent comme tel. Ils ont obtenu de grands et de beaux priviléges au sujet de

viléges attirèrent dans cette carrière un grand nombre de jeunes gens doués d'instincts artistiques.

J. Cousin fit, sans doute, ses premières études dans une verrerie de cette ville, et il produisit dans cet art des œuvres inimitables. Mais son génie se trouvait trop à l'étroit, dans un genre dont les ressources sont bornées, et les effets systématiquement produits. Il chercha alors dans la peinture à l'huile et dans la sculpture les moyens de lui donner tout son essor.

Malheureusement pour sa renommée, bien peu de ses œuvres sont arrivées jusqu'à nous, et bien peu de choses nous sont connues de sa vie privée. Nous savons seulement qu'il habitait Sens, qu'il s'y maria à Nicole Rousseau, fille de Lubin Rousseau, lieutenant général du bailliage de Sens en 1487; qu'il vint se fixer à Paris où, selon Félibien, il fut le favori des rois Henri II, François II, Charles IX et Henri III.

Il s'élève, pour nous, un doute sur cette faveur. En effet nous ne voyons pas J. Cousin chargé de l'exécution de travaux importants, et certes, un artiste aussi habile aurait su faire servir cette faveur à l'accroissement de sa renommée, en réclamant sa part des splendides décorations qu'exécutaient des étrangers dans les palais de ces rois. Comment admettre que lui, favori, se soit résigné à peindre les vitraux de Saint-Gervais, quand cette faveur eût pu lui procurer l'avantage de produire ses talents par des travaux plus dignes de lui?

cet art, mais le principal est celui de faire travailler, et de travailler eux-mêmes sans déroger à leur noblesse.

Ces lettres ont été confirmées par Henri II (6 juillet 1525), par Charles IX (1563). Voyez la collection des statuts et ordonnances et règlements de la communauté des maîtres de l'art, de peindre et graver de la ville de Paris. Chez Bouillerot. In-4°, 1672.

Il est probable que par la création de son Jugement dernier, il tenta d'atteindre ce but, en prouvant que lui, aussi, pouvait faire de la grande peinture. Mais il ne fut pas compris, ou bien ses envieux ne pouvant nier son savoir, attaquèrent son caractère en l'accusant de protestantisme, crime alors capital. Le chef-d'œuvre qu'il venait de produire semblait même appuyer leur calomnie; car on y voit des papes, des cardinaux en enfer. Mais notre grand peintre n'avait prétendu qu'y montrer l'équité du Jugement de Dieu.

Non, il ne fut point favorisé, et s'il fut un moment distingué par un de nos souverains, ce serait par François Ier.

Sous ce règne deux bustes de ce prince furent coulés en bronze sur les modèles de J. Cousin; cet artiste exécuta aussi en marbre (1) le buste de Charles-Quint ainsi que son médaillon en bronze. Ce fut aussi à cette époque qu'il produisit l'admirable monument de l'amiral Chabot. Nous pouvons encore aujourd'hui apprécier toutes les beautés de la figure principale, dans notre Musée. Ce monument seul suffirait à la réputation d'un statuaire.

L'amiral est appuyé sur son casque dans l'attitude du repos, tenant dans la main le sifflet avec lequel il commandait la manœuvre. Cette figure, d'un beau sentiment de dessin, est pleine de noblesse et exécutée en albâtre.

On sait aussi, il est vrai, que J. Cousin travailla sous Henri II comme sculpteur, et, à ce qu'on suppose, comme peintre verrier au château d'Anet; mais dans ces travaux il ne figure qu'en seconde ligne (2).

(1) Voir la description chronologique des statues en marbre et en bronze, etc., etc., réunies dans le musée impérial des monuments français (par Alexandre Lenoir).

(2) Au moment où nous écrivons, le bruit se répand qu'en

Sous ce règne et les suivants, toutes traces de son séjour dans la capitale disparaissent. Ce n'est plus qu'à Sens et dans les environs que nous rencontrons ses œuvres, ou au moins celles qui sont sorties de sa verrerie. Le sentiment de dessin que l'on y observe prouve qu'elles sont postérieures à son retour de la capitale, puisqu'on y reconnaît l'influence italienne, sentiment qui ne se remarque en aucune manière dans sa Pandore, dont nous parlerons tout à l'heure.

On voyait encore dans ce Musée des monuments français (détruit aujourd'hui) un tombeau composé de deux figures en albâtre, exécutées de sa main. On y lisait l'inscription suivante :

A la mémoire de Jean Cousin,
peintre et sculpteur,
fondateur de l'Ecole française,
mort en 1550.

Ce tombeau nous semble, quoique composé de ses œuvres, lui avoir été érigé longtemps après sa mort; l'inscription même le prouve. D'abord de son temps Jean s'écrivait Jehan; ensuite ce titre de fondateur de l'école française lui fut donné vraisemblablement par Félibien, car jusqu'à cet historien on ne rencontre aucun titre semblable, dans le peu de lignes consacrées, par les autres écrivains, à cet habile artiste. Nous le comprenons; car pour que l'on accorde ce titre à un artiste il faut qu'il soit un des premiers qui ait paru dans le pays (et la France n'en était pas là du temps de J. Cousin); ou qu'il ait eu une école, ou qu'il ait été

restaurant la chapelle du château d'Anet, on a découvert plusieurs peintures à l'huile de Jean Cousin, et que ces peintures sont fort remarquables.

du moins entouré d'artistes dont il ait formé le goût.

J. Cousin ne jouit malheureusement d'aucun de ces avantages. Ce qui le prouve, c'est que lui-même dut se conformer, dans son Jugement dernier, au goût dominant, celui de l'Italie. Son atelier resta probablement vide; car le Primatice, maître Roux, étaient les hommes qui, eux, possédaient réellement l'école, et la dirigeaient selon les principes de leur pays, qui seuls étaient goûtés à cette époque.

Cette date de 1550 même est discutable; car dans un manuscrit du temps, qui nous a été communiqué par M. Ch. de la Vernade, auteur d'une histoire de Sens, et propriétaire de documents qui lui ont été légués, nous trouvons qu'il faisait imprimer son livre de perspective en 1560.

Mais voici ce document. Il est précieux, car il nous révèle, outre des dates précises, l'estime dont J. Cousin était honoré par ses contemporains.

Les lignes qui vont suivre sont tirées d'une histoire manuscrite de la ville de Sens, copiée, corrigée et augmentée par P. Maulmiery, échevin de cette ville (1) en 1572. Le texte original est manuscrit lui-même et est de Taveau, procureur au bailliage du présidial de Sens, qui le commença le 15 septembre 1572 sur l'ordre de Batiste Pierre, prévôt et maire de la même ville. On lit :

« Jehan Cousin, natif d'un village nommé Soucy, en la banlieue de Sens, peintre fort gentil et excellent d'esprit, a monstré par les belles peintures qu'il a délaissées à la postérité, la subtilité de sa main, et a fait cognoistre que la France se peut vanter qu'elle ne cède en rien aux gentils esprits qui ont esté ès autres pays.

(1) M. de la Vernade est de la famille de cet échevin H Maulmiery.

Il a faict de beaux tableaux de peinture, très-ingénieux et artistes, qui sont admirés par tous les ouvriers experts en cet art, pour la perfection de l'ouvrage auquel rien ne deffault.

» Outre ce, il était entendu à la sculpture de marbre, comme le témoigne assez le monument du feu amiral Chabot, en la chapelle d'Orléans, au monastère des Célestins de Paris, qu'il a faicte et dressée (1), et montre l'ouvrage, l'excellence de l'ouvrier; il ne se contenta de faire paroistre ses ouvrages par la peinture et sculpture, mais encore il voulut communiquer à la postérité ce qu'il avait d'excellence en son art, et a laissé par escript un livre de la perspective, imprimé à Paris en l'an 1560, par Jehan Royer, qui est comme un directoire aux peintres pour pouvoir représenter en tableaux avec la géométrie toutes figures de palais, maisons, bâtiments et choses qui se peuvent voir sur terre, soit haultes ou basses par raccourcissement, selon l'éloignement de la vue ou distance, auquel livre il a mis les figures nécessaires pour l'intelligence qu'il avait lui-même pour traiter de sa main sur planches de bois.

» Il a faict un autre livre, qui est aussy imprimé, des raccourcissements des membres humains en l'art de peinture.

» Il mourut plus riche de nom que de biens de fortune, qu'il a de toute sa vie négligés comme tous hommes de gentil esprit, faisant profession des arts et sciences, s'y sont peu arrestés. »

Presque tous les peintres verriers du temps de J. Cousin exécutaient leurs vitraux d'après des cartons que des artistes célèbres créaient pour cet usage.

(1) Ces deux mots qu'il a *faicte et dressée* sembleraient se rapporter à la chapelle, et mériteraient quelque attention.

Jean Cousin, lui, composa tous ceux qu'il a exécutés ou fait exécuter. Ses compositions sont grandes, majestueuses, admirables par le fini, le précieux des détails, quoique larges dans leur exécution.

Son dessin est vigoureux et bien senti, sa touche est ferme et enlevée. Les hachures, qui forment ordinairement dans ces sortes de peintures le modelé, sont chez lui touchées avec un à-propos, une adresse peut-être inimitables.

Les productions connues de J. Cousin dans ce genre de peinture sont : à Paris, dans le chœur de l'église Saint-Gervais, le Martyre de saint Laurent, la Samaritaine et l'histoire du Paralytique. A Sens, pour l'église (1) des Cordeliers, il fit Jésus en croix, l'histoire du serpent d'airain, puis il représenta un miracle arrivé par l'intercession de la Vierge. Pour l'église Saint-Romain de la même ville, il exécuta son Jugement dernier. La démolition de cette église eut lieu en 93. Ce beau vitrail, chef-d'œuvre de ce genre, fut démonté et déposé intact avec le plus grand soin dans un lieu retiré de l'église cathédrale de cette ville. Aujourd'hui nous avons constaté qu'une partie des têtes en ont été enlevées, et si cette belle production de l'art français n'attire pas promptement l'attention protectrice de l'autorité, son sort sera de se perdre jusqu'au dernier morceau dans le lieu où elle est abandonnée aujourd'hui.

Pour le château de Florigny, à trois lieues de Sens, il exécuta la Sibylle qui montre à Auguste la Vierge tenant son fils dans ses bras et cet empereur prosterné qui l'adore.

Beaucoup d'autres vitraux lui sont encore attribués

(1) Cette église est aujourd'hui détruite et ses vitraux sans doute dispersés. Sa démolition fut ordonnée en 93.

dans plusieurs églises du diocèse. Nous n'en parlerons pas, car nous ne les trouvons cités nulle part, et leur grande élévation ne nous a pas permis de les juger. Cependant nous croyons devoir faire remarquer de grandes figures de saints qui se trouvent sur les côtés du portail nord de la cathédrale de Sens. Quoiqu'il y ait bien longtemps que nous les ayons vues de près, cependant elles nous ont laissé une impression assez vive pour que nous osions affirmer qu'elles sont de ce grand maître.

Comme peinture à l'huile on ne connaît de J. Cousin que deux de ses productions : la *Pandore* et le *Jugement dernier*.

Félibien cite pourtant encore des portraits dans la ville de Sens, mais ils en ont disparu depuis longtemps.

On peut voir dans cette ville l'un de ces tableaux, la Pandore, grâce à mon vieil ami M. Langlois, qui la retrouva à Montard servant de porte au charbonnier de la cuisine. Il fut chargé par le propriétaire feu M. de Bonnaire de remettre ce tableau en état. Voilà comment il est arrivé jusqu'à nous.

La Pandore est, selon nous, un tableau qui offre le plus grand intérêt, car il fut certainement créé avant le séjour de J. Cousin à Paris. Eloigné de toute influence étrangère, il l'exécuta dans le style vrai des artistes français de son temps.

Une femme nonchalamment étendue sur le sol d'une grotte entre les ouvertures de laquelle s'aperçoit un *paysage maritime*. Telle est la composition de ce tableau sur le haut duquel on lit cette légende :

Eva prima Pandora.

Cette peinture est peu colorée, mais elle est d'une

grande finesse de tons. Sa pâte est la même que celle de Clouët ; elle est obtenue par les mêmes moyens. Son dessin a de la distinction et une grande simplicité dans les contours, comme dans les formes. Les extrémités y sont fines, élégantes. Il a dans son ensemble de grands rapports avec celui de Jean Goujon.

On peut reprocher à cette peinture tout harmonieuse qu'elle soit, peut-être de la sécheresse. Mais si on se reporte au temps où elle fut faite, on admirera qu'elle soit l'œuvre d'un simple peintre de province au commencement du XVIe siècle !

Plus tard, au sein de la capitale, J. Cousin voit les œuvres italiennes. Sa couleur acquiert de la vigueur ; son modèle de la fermeté. Mais ce qu'il gagne de ce côté lui fait peut-être perdre de cette naïve simplicité qui fait le principal charme de sa Pandore.

Quoi qu'il en soit, son Jugement dernier est une des belles compositions qui honorent notre école. L'entente générale de ce tableau est admirable, son effet saisissant.

Malgré la prodigieuse quantité de figures qui animent le terrible spectacle qu'il nous présente, aucune confusion ne s'y fait remarquer. Tout s'y distribue avec sagesse. — Le Ciel aux justes, les châtiments à l'impie ; un riant palais pour les uns ; pour les autres, une ville désolée sur laquelle a passé la vengeance céleste. Toutes les figures qui composent les groupes de ce chef-d'œuvre se marient avec un art infini. Chacune d'elles est bien juste dans l'action de la scène qu'elle représente.

La terreur du réprouvé, la joie du génie du mal qui le torture fait un contraste bien senti avec le calme et la noblesse de l'ange consolateur qui protége l'homme de bien.

Tout est rendu dans ce magnifique tableau avec un sentiment élevé. J. Cousin a prouvé dans cette œuvre capitale qu'il n'était inférieur dans aucune des connaissances qui constituent la science dans l'art.

Perspective linéaire et aérienne ; anatomie, difficulté des raccourcis, tout est vaincu et obtenu simplement et sans efforts.

Le seul reproche que l'on puisse faire à ce maître, serait d'avoir plus cherché les formes et les couleurs italiennes que celles de la nature. Peut-être aussi, lorsque parut son tableau, ce défaut contribua-t-il à son succès.

Il paraît que ce chef-d'œuvre fut regardé comme assez précieux pour éveiller de coupables convoitises, car Félibien rapporte que lorsqu'il était placé dans l'église des Minimes du bois de Vincennes, un voleur d'une espèce peu ordinaire parvint à couper la toile, et que la venue fortuite d'un des religieux empêcha la consommation de ce vol sacrilége. Les bons pères, pour mettre le chef-d'œuvre à l'abri de nouvelles tentatives, le placèrent dans la sacristie.

Comme travaux d'architecture nous ne connaissons de J. Cousin que sa maison de Sens. M. Quantin rapporte cependant qu'il aurait donné le plan de plusieurs chapelles et qu'il en aurait peint les vitraux, mais sans entrer dans de plus grands détails.

Sa maison offre un escalier qui suffit pour prouver son savoir en ce genre.

La légèreté, l'élégance de sa cage svelte et élancée, la cambrure pleine de grâce des volutes, les détails de sculpture fins et de bon goût, rendent ce morceau d'architecture digne du plus haut intérêt.

Voici la description qu'en donne M. de la Vernade : « Dans l'état primitif de l'escalier, un perron demi-

circulaire conduisait, au moyen de quatre marches en pierre, à trois portes ogivales, y formant trois entrées qui devaient produire le plus merveilleux effet.

« Le mauvais goût d'un propriétaire a fait disparaître l'entrée de ce petit chef-d'œuvre, en sciant à la hauteur de la première volute les deux colonnettes qui formaient les montants des trois portes. Mais bientôt l'ignorant reconnut son erreur, lorsque l'escalier menaça de l'écraser. La sottise et le mauvais goût remplacèrent ces colonnettes élégantes et d'une extrême légèreté par une ignoble potence arc-boutée dans le mur.

» Cet escalier se développe en deux volutes, présentant, comme la base, trois ouvertures ogivales, allant se terminer en une espèce de dôme de charpente d'une exquise élégance et du plus délicieux effet.

» Les courbures des ogives sont formées par des arcs en bois fleuronnés extérieurement, et chaque montant, aussi en bois, est d'une seule pièce de la base au couronnement circulaire figurant des colonnettes sur lesquelles courent des feuilles allongées ou superposées et des fleurs de lis symétriquement placées. Ces colonnettes ainsi ornementées représentent parfaitement la hampe recouverte de velours fleurdelisé de l'oriflamme. Ces sculptures sont remarquables par leur netteté et leurs finesses.

» Les marches de l'escalier en pierre se roulent autour d'un noyau en bois d'une légèreté merveilleuse, aussi d'une seule pièce, et qui, s'élevant plus haut que le couronnement, va s'encastrer dans le centre de la charpente du toit. Autour de ce noyau se trouve sculptée en spirale, sur la rampe, une corde d'un bon effet.

» Deux murailles à hauteur d'appui forment galeries sur la cour, à chacune des volutes; le plein de ces galeries est en maçonnerie, mais il y a tout lieu de croire que primitivement elles étaient à jour.

» Le tout est surmonté par un toit rapide, quadrangulaire, élancé et gracieux, recouvert en ardoises et terminé par deux aiguillettes revêtues de plomb et rattachées l'une à l'autre par une ornementation rappelant vaguement la fleur de lis. »

Tels sont les ouvrages, en petit nombre, il est vrai, qui existent encore de J. Cousin, mais qui suffisent pour prouver son grand savoir, et les services qu'il eût pu rendre à notre école si la protection des grands lui eût été réellement accordée.

P. de Jode a gravé le Jugement dernier en douze feuilles. Léonard Galter a gravé d'après lui (1581) les Cyclopes forgeant la foudre ; et Stephanus le Serpent d'airain.

CHAPITRE V.

Nous avons dit que les deux plus anciennes écoles étaient celles d'Italie et de France ; après elles viennent celles de Belgique, de Hollande, d'Allemagne et quelques maîtres en Espagne, élèves de Ghirlandajo (1).

Parmi les productions des temps primitifs, les tableaux des Italiens se distinguent facilement entre tous; déjà ils font pressentir les grandes qualités qui, plus tard, les placèrent si haut dans l'opinion du monde artistique. Ces peintures ont dans leur aspect quelque chose de plus monumental et de plus religieux qu'aucune autre; leurs procédés même nous offrent une largeur que ne purent atteindre les écoles rivales.

Depuis Cimabue jusqu'au Pérugin, leurs tableaux sont peints par trois procédés différents; ils sont exécutés soit à la détrempe (2), soit au blanc d'œuf, soit à l'huile. Ces peintures ont généralement moins souffert que celles des écoles plus avancées. Elles le doivent

(1) Sans remonter jusqu'aux temps inconnus, nous pouvons assigner ici une date à la naissance des écoles. Le premier nom de quelque valeur en Italie est celui de Lucas Santo, IXe siècle; en France, un moine, Tutilon, IXe siècle, né à Metz; en Flandres, Goes Hugues de Bruges, 1370; en Allemagne, Schoen de Colmar, 1420. En Espagne, Rancon, 1446. Suisse, 1484. Angleterre, 1556.

(2) La peinture à la détrempe sur toile ou sur bois s'est perpétuée en Italie, alors qu'en tout autre pays son usage était complétement abandonné; mais il est utile de consigner ici que son emploi ne fut que le résultat d'un caprice d'artiste, mais non comme usage apprécié.

d'abord aux excellentes préparations qui les ont reçues; comme aussi à ce qu'elles ont jusqu'à nos jours peu excité la convoitise des amateurs, et par suite ont été rarement déplacées.

La plupart de ces tableaux se trouvent encore sur l'autel pour lequel on les destina lors de leur exécution. Ils furent préservés ainsi de mille accidents auxquels les tableaux de collection sont exposés.

Quand ces sortes de tableaux sont altérés, ces maladies sont de trois sortes : — 1° Celle que nous appelons *lever*, qui, comme nous l'avons déjà dit, est occasionnée par la destruction plus ou moins avancée des préparations qui n'adhèrent plus à la peinture qui les recouvre et la laissent se détacher.

2° Les *saletés* qui depuis des siècles couvrent ces peintures et qui ont pénétré les pâtes.

3° Enfin l'*usure* qui est le résultat des lessivages que firent subir aux tableaux leurs différents possesseurs.

La première maladie exige une réparation de raccord.

La seconde un nettoyage exécuté par un homme d'une grande habileté et capable d'en rétablir l'harmonie par un travail ménagé et transparent.

La troisième demande les soins d'un véritable restaurateur artiste et surtout consciencieux; car ce cas exige une réparation complète.

Nous venons de dire qu'une grande partie de ces tableaux étaient peints à la détrempe; il est donc nécessaire d'employer pour la réparation de ceux-ci un procédé analogue à celui qui servit à leur exécution. Dans ce cas on les réparera au moyen de couleurs préparées au miel ou à la gomme. On posera le ton local aussi juste que possible, car les peintures à l'eau n'ont point l'inconvénient de repousser comme celles pré-

parées à l'huile (1). Puis on obtiendra le modelé avec le secours des hachures. Dans les tableaux de cette catégorie en Italie, les hachures forment seules les ombres et restent souvent distinctes; mais dans beaucoup aussi elles sont fondues par leur rapprochement au point qu'elles semblent être modelées par des glacis.

Quand tous les mastics seront remis au ton, les petits raccords partiels terminés, on vernira le tableau légèrement, et sur ce vernis, au moyen de glacis faits avec des couleurs à l'huile, on harmonisera en simulant sur toutes les retouches, des crasses à l'imitation des parties conservées.

Les gothiques peints à l'huile se reconnaissent par un aspect plus vigoureux, ainsi que par leur pâte qui se trouve agatisée par le temps. Ces peintures sont plus transparentes que celles à la détrempe. Elles sont aussi d'un poli plus vitreux, principalement sur les empâtements où l'on remarquera des craquelures fines et pures dont on étudiera la forme, car elles sont un indice certain qui caractérise la nature des pâtes.

Sur la peinture à l'huile, les craquelures sont le résultat du temps qui semble la vitrifier; tandis que sur la peinture à l'eau, elles ne sont produites que par les mouvements que la température fait éprouver aux toiles ou panneaux qui l'ont reçue; aussi ces craquelures parcourent-elles tout le tableau en suivant les acci-

(1) Seulement il faut sur ces retouches passer un encollage; car le vernis, en les pénétrant, les ferait immédiatement changer. Les réparations au miel ou à la colle ne peuvent offrir un résultat satisfaisant, posées sur une peinture à l'huile. Et quand même on obtiendrait ce résultat, l'encollage qui la protégerait ne tarderait pas à faire craqueler toutes les parties du vernis qui la recouvrirait.

dents des fils ou des nœuds de ces panneaux qui rompent dans leurs mouvements leur surface polie.

Les peintures à l'huile des maîtres primitifs ne réclament pour leur réparation aucun procédé particulier; seulemant on aura le plus grand soin d'analyser les moyens employés pour leur exécution; ils varient à l'infini.

Les draperies dans ces tableaux sont surtout le résultat de glacis appliqués sur des dessous préparés pour les recevoir ; les vigueurs de l'ombre seules sont repiquées sur eux, soit par teintes plates, soit par des hachures qui en facilitent le modelé.

Dans les chairs ces artistes employaient de même les glacis qu'ils appliquaient sur des dessous préparés, ce qui donnait à leurs peintures cette vigueur, cette transparence de tons qui, quoique fausse, séduit encore aujourd'hui, malgré les énormes changements que ces tableaux ont éprouvés. Comme ils y introduisirent les hachures pour en rompre la mollesse qui en serait le résultat certain, nous avons pu observer que quelques-uns d'entre eux blaireautaient ces hachures et donnaient ainsi a leur tableau un fini que l'on pourrait imiter par un pointillé, mais qui demanderait un temps désespérant : tandis que nous avons obtenu un résultat parfait en usant du procédé de la hachure blaireautée.

Toujours le dessin de ces artistes est arrêté d'une manière précise, et leur tableau est recallé, comme dernière main, par des touches franchement accentuées partout où ce dessin aurait pu perdre de sa vigueur.

Ce que nous venons de dire sur les tableaux des premières écoles d'Italie s'applique, quant aux moyens de réparation, aux peintures de toutes les écoles des premiers temps de l'art, car les procédés employés par

tous les artistes de ces temps sont partout les mêmes.

Les progrès se font sentir dans tous les pays à peu près aux mêmes époques, le style seul est différent; car dès l'origine chaque peuple accuse déjà le sentiment qu'il doit développer et qui le caractérisera dans son plus beau temps.

Depuis Raphaël jusqu'à nos jours, l'art de peindre dans sa partie mécanique fit d'énormes progrès. Le procédé, secondé par les découvertes de la chimie et de la science qui simplifia et mit à la portée de tous les connaissances indispensables à l'artiste, amena des révolutions dans l'art : ses productions se divisèrent dès lors en époques distinctes : les principales sont :

1° Les gothiques.

2° Le temps où parurent Raphaël et les grands génies ses contemporains ou élèves qui tous reproduisirent la nature avec une simplicité naïve.

3° La grande école des Carrache. D'elle date l'empire de l'effet et du savoir-faire.

Dans cette école toutes les ressources du procédé sont employées. L'habileté de la main y compte comme l'une des grandes qualités. La naïveté d'exécution disparaît presque entièrement dans les œuvres artistiques. On y rencontre encore la vérité, mais elle s'y montre souvent avec trop de prétention. L'artiste de cette période veut étonner par des effets magiques et veut éblouir par le brillant que des dispositions calculées donnent à la couleur. C'est cette influence qui a régi l'art à de rares exceptions près, jusqu'à nos jours, et qui le domine aujourd'hui presque despotiquement.

Ces variations dans le procédé réclament du restaurateur des soins particuliers. Nous venons d'indiquer autant que possible ceux propres aux écoles primitives.

La seconde période, qui changea en tout le procédé,

en exige donc aussi de particuliers. En effet l'artiste de la transition emploie d'abord timidement la pâte sur les parties claires; puis, au moyen de transparences (1), il essaye avec hésitation le clair-obscur qu'il possède enfin; son dessin acquiert en même temps de la largeur et se simplifie. Les raccourcis sont compris, dès lors l'art n'a plus de secret. Léonard, Raphaël, Michel-Ange, Albert Durer, Jean Cousin apparaissent, et l'Europe est émerveillée à la vue des chefs-d'œuvre qu'ils produisent.

Cependant la partie mécanique de l'art est encore dans l'enfance. Les tons locaux de leur peinture forment seuls la pâte principale. Les empâtements sont employés sur les parties vivement éclairées, mais la touche y est noyée ou fondue avec grand soin sur les parties fuyantes. Des glacis artistement passés les uns dans les autres forment les ombres et les demi-teintes. A peine si dans les vigueurs les demi-pâtes sont employées; le sentiment est leur seul guide; on est étonné, en étudiant leur peinture, du peu de ressources dont ils disposaient; aussi le fougueux Michel-Ange dédaigna-t-il ce mode de peinture, et lui préféra la fresque qui lui offrait les moyens de se livrer à tous les emportements de sa verve.

Pour obtenir la réparation de tous ces maîtres de la seconde époque prise en général, on devra rétablir avec soin tous les dessous; sur eux, obtenir le ton local; et sur lui, raccorder ou ramener par glacis la partie détruite, à l'accord de l'original. Si l'on ne suivait cette marche, il serait impossible d'obtenir un travail assez

(1) On entend par *transparences* des glacis ou demi-tons posés sur des dessous préparés et assez transparents pour laisser apercevoir les couleurs qu'ils recouvrent.

léger pour arriver à l'harmonie de la partie réparée avec l'ensemble du tableau. Car en employant les pâtes pour sa réparation, on se trouverait dans la nécessité d'étendre ses retouches sur les parties conservées pour arriver à cette harmonie que l'on ne rencontrerait qu'imparfaitement, et en dehors des principes de la restauration.

Les chefs d'école de la seconde époque avaient fait retentir l'Europe entière de leur renommée. Partout leurs élèves étaient accueillis avec empressement, et leurs enseignements avidement recherchés. Esclaves des principes de leurs maîtres immortels, ils les maintenaient avec la rigidité qu'ils observaient eux-mêmes, oubliant ou ignorant que quelque bons que soient les principes, l'art défend de s'y asservir sous peine d'une décadence inévitable. La nature seule doit soumettre l'artiste à son esclavage ; la règle est un frein qu'il doit s'imposer, mais il est dangereux d'espérer d'elle seule un soutien. Ces disciples prouvèrent donc qu'on dégénère vite en se traînant à la remorque, même des plus grands talents. Ainsi, vers le milieu du XVe siècle, les élèves de Raphaël, de Léonard, de Michel-Ange, du Titien, du Corrége, etc., avaient soumis à leurs principes les artistes de toutes les nations; mais, comme nous venons de le dire, l'art languissait entre leurs mains et s'amoindrissait chaque jour.

Tout à coup le monde artistique retentit de noms nouveaux. On citait avec admiration de magiques pages aux éblouissantes couleurs, aux luxueuses et admirables compositions, d'un Vénitien nommé Véronèse; puis les productions d'un artiste qui, dédaignant la marche battue jusqu'alors, le Caravage, sans règles que celles que son imagination et la nature lui dictaient, interpréta l'art sous un point de vue jusqu'alors presque inconnu.

On vit ensuite apparaître les Carrache qui, dans un style plus élevé, produisaient, aux acclamations de tous les amis des arts, des pages où se résumaient les beautés pratiques des grands maîtres leurs prédécesseurs.

Toute la jeunesse que l'art enflammait vint se ranger sous leur direction. Parmi elle on distingua le Dominiquin, l'Albane, le Guide, et bien d'autres encore dont les travaux illustrèrent leur patrie.

Ces hommes illustres étaient encore dans la plénitude de leur gloire, lorsque la renommée répandit dans toute l'Europe un nom nouveau, celui d'un homme né non plus dans la belle et brillante Italie, mais sous le ciel brumeux de la Flandre : et peu d'années après que Rubens eut vu le jour à Anvers, un village de la Normandie voyait naître Poussin. Dès lors c'en était fait de l'influence exclusive de l'Italie, le Nord devait à son tour régenter le monde artistique. L'émulation s'y répandait de proche en proche. Souverains, nobles, magistrats, financiers répandaient partout les encouragements de toute sorte. L'art parvint à son apogée.

CHAPITRE VI.

Examinons où en était le procédé sous la troisième période ; car l'art étant parvenu sous ce rapport à l'état de perfection, il faut toute l'intelligence de la pratique pour arriver à une réparation consciencieuse des œuvres de cette époque.

Chaque chef d'école de ce temps interprète la nature avec son sentiment, et soumet le procédé à son appréciation personnelle, utilisant tous les moyens de ses devanciers pour obtenir le résultat qu'il poursuit.

C'est pourquoi chacune de ces écoles particulières porte un caractère distinct et tranché. Cependant si les artistes qui les composent emploient les procédés des maîtres de la première période, ils les allient avec ceux qu'ils ont trouvés, et en forment des moyens d'exécution mécanique qui en centuplent les ressources.

En effet, au dessin étudié et arrêté avec un soin précieux, aux tons locaux modelés par glacis et demi-tons, ces artistes substituent l'ébauche aux tons chauds, reproduisant sur la toile, avec fougue, tout ce que leur inspire leur ardente imagination. Puis, étudiant chacune des parties de l'œuvre qu'ils créent, ils y produisent la lumière au moyen de touches larges, artistement empâtées ; ils obtiennent, il est vrai, le clair-obscur au moyen des glacis et des demi-pâtes comme les maîtres de la sconde époque ; mais les dessous qui doivent les recevoir ont été préparés et combinés pour produire des transparences vraies et harmonieuses. Les principes de cette période de l'art n'étaient point entièrement nouveaux. Comme nous l'avons dit, le Corrége, Sébastien, le Titien avaient compris les empâte-

ments et même la largeur de la touche, mais c'est avec crainte et en les dissimulant qu'ils les abordent ; à peine s'ils osent chercher le progrès dans une école étrangère à la leur; tandis que la troisième époque tranche franchement la question; elle cherche la couleur à Venise, le dessin à Rome, la grâce à Parme, et le procédé partout où elle le rencontre. Elle demande à la science le secours de l'anatomie, de la géométrie, de toutes les connaissances qui conduisent à la perfection de la peinture. Cette période, il est vrai, n'est pas la plus estimée aujourd'hui, mais personne ne peut lui refuser d'être la plus savante de toutes celles dont l'ensemble forme l'histoire de l'art.

Malheureusement toutes, au moins la plus grande partie des œuvres des artistes de ce temps ont été exécutées sur de mauvaises préparations rouges, qui en ont absorbé les transparences ainsi que les demi-teintes produisant le clair-obscur ; c'est pourquoi ces peintures sont aujourd'hui désharmonisées, privées qu'elles sont des reflets dans leurs ombres. Elles passent sans transition du noir au blanc, et ont souvent perdu le charme qu'elles ont encore lorsqu'on les rencontre dans un bel état de conservation.

Le restaurateur peut-il en cette occurrence venir en aide à ces productions?

Nous répondrons oui pour beaucoup d'entre elles ; car une grande partie de ces peintures ne doit cet état fâcheux qu'aux demi-tons employés dans leurs ombres et qui, manquant de solidité, s'écartent, se criblent et finissent par se laisser entièrement dominer par la préparation qui les repousse.

Jamais cependant dans une peinture vierge ces tons n'ont disparu entièrement. Après un bon nettoyage ils restent assez visibles pour être ramenés.

Pour parvenir à rétablir les clairs-obscurs, on devra

détruire les mille parties brunes qui se sont mises à découvert, en les modifiant par un pointillé léger dans le ton des glacis ou demi-pâtes du maître dont on découvre encore les traces. On arrivera par ce travail patient à l'effet primitif et à l'harmonie générale du tableau.

Mais quand un tableau est arrivé au noir par l'effet que produit la préparation en brunissant, le mal est irréparable, si on désire conserver le maître dans toute sa vérité. Car lorsque le maître exécuta son œuvre, sa préparation possédait un ton assez clair pour qu'il l'employât à produire des transparences qui ont disparu, absorbées par les changements que le temps opéra sur les dessous.

Cependant il serait toujours possible de modifier ces ombres avec le secours des glacis artistement mariés à l'original; mais il est important de patiner ce tableau afin d'en dissimuler les retouches, ce qui l'allourdit toujours et lui fait perdre d'un côté ce qu'il gagne de l'autre. Qu'on le sache bien, un vernis doré par le temps est avantageux au tableau qu'il recouvre; tandis que les patines employées pour l'imiter nuisent d'autant plus qu'en peu de temps elles deviennent lourdes et sales. Un amateur ne devra donc jamais les laisser poser sur un tableau qu'il désire conserver (1).

Les tableaux des artistes italiens de cette époque sont moins sujets à se lever que ceux des autres écoles, attendu qu'ils employaient pour la confection de leurs toiles à peindre de très-gros canevas sur les grains desquels les préparations ou peintures sont fermement

(1) Les patines ne sont généralement employées que sur les tableaux destinés aux salles de vente, ou bien par les mauvais restaurateurs qui ne peuvent dissimuler leurs restaurations sans ce secours.

accrochées. Mais en revanche il s y rencontre souvent une foule de taches d'humidité qui les ont pourries au point qu'un enlevage est indispensable. Ces taches se remarquent principalement sur les peintures religieuses qui, toutes à peu près, ont séjourné sur les murailles des églises, exposées ainsi sans ménagement aux variations de leur température humide.

Ces taches n'altèrent point sensiblement les peintures, si elles ne sont produites que par derrière la toile. On les distingue par une quantité de craquelures très-rapprochées qui, au premier coup d'œil, semblent former des taches rondes dans la pâte même. Elles sont faciles à mettre en harmonie en reprenant simplement ces craquelures une à une par un ton juste.

Nous avons dit que toutes les productions de ce temps étaient fortement empâtées dans les clairs; que ces clairs se sont émaillés avec le temps; que cette pâte ainsi durcie était difficile à attaquer, mais qu'il n'en était point ainsi des noirs, qui, eux, ne subissent aucune transformation. Ils se détruisent donc facilement; c'est là un caractère particulier à cette école, dans laquelle les usures ne se font remarquer que dans les parties couvertes de tons vigoureux. Les ménagements les plus délicats doivent être employés pour leur nettoyage. Mais il n'en est point et il n'en fut pas ainsi par le passé.

Il n'est point de tableaux moins respectés que ceux-ci, surtout quand ils sont couverts de vieilles crasses, les moyens les plus violents étant employés sans ménagement pour les en dégager. On les trouve fréquemment presque dépouillés de toutes leurs ombres. Arrivés à ce point, force est d'en recréer les parties détruites, mais en rappelant tout ce qu'il est possible de conserver du maître.

Les Italiens ont, pour opérer ce travail, un genre

qu'il faut se bien garder d'imiter. Ils reprennent tout un tableau par un pointillé général (1) qui simule, il est vrai, les saletés des grains de la toile, mais qui alourdit et dénature le maître à tel point que dans une collection composée des productions les plus diverses, elles acquièrent, sous leur main, un air de famille d'un aspect vraiment étrange.

Il faut au contraire chercher à se procurer un tableau conservé et vrai du maître que l'on veut restaurer, si toutefois on ne le connaît pas parfaitement, et alors on devra bien l'étudier, et pour ainsi-dire le copier pour rétablir le tableau malade, laissant de côté son sentiment personnel pour utiliser les procédés qui ont présidé à l'exécution de la peinture en réparation.

De tous les tableaux malades, ceux qui supportent le mieux la médiocrité de la restauration sont ceux de l'école d'Italie. La vigueur et le grand caractère qui les distinguent ne peuvent entièrement se perdre sous la brosse du rebouiseur le plus maladroit. On rencontre rarement un tableau italien parfaitement rétabli, mais ces peintures laissées sous les crasses prêtent tant à rêver que d'habitude on les supporte ensevelies sous elles.

Et cependant quelle différence lorsque ces précieux ouvrages ont été traités avec le soin qu'ils réclament! Après une réparation consciencieuse, quand quelques années ont doré le vernis qui les recouvre, quelle har-

(1) Après avoir nettoyé le tableau par les moyens les plus violents, ils le couvrent de vernis ordinaire sur lequel ils le pointillent entièrement. Ce travail est tout à fait analogue aux procédés employés par leurs miniaturistes. Ce tableau ainsi réparé, ils le couvrent d'une patine composée d'huile grasse et de vernis, afin de lui conserver son aspect de vétusté.

monie suave que la leur ! Combien leur aspect élève les pensées de l'homme assez éclairé pour en goûter toutes les beautés !

L'artiste romain, doué d'une foi fervente, avec le secours de son dessin noble et pur inspire le sentiment religieux qui l'animait.

Le vénitien dans de vastes compositions nous révèle la magnificence de son pays dominateur, et le luxe oriental de ses concitoyens. En un mot, chacune des écoles de ce pays renferme des beautés distinctes qui doivent être mises en lumière pour être vues et admirées.

Raphaël et son école veut, pour être goûté, que toutes ses beautés soient dégagées des mille petits accidents qui tourmentent ses contours si purs et si fins. Le coloriste vénitien en déployant toutes les richesses de sa palette a voulu les faire briller de tout leur éclat.

Pourquoi chercher à nous tromper nous-mêmes? Pourquoi le rêve sur des peintures dont le mérite parle assez haut pour mépriser le mystère? Laissons donc les sales patines au brocanteur qui dupe avec leur secours l'amateur trouvailleur qui, se croyant plus fin que lui, fait mille difficultés pour donner un vil prix de ce qu'il croit un chef-d'œuvre, du tableau avec lequel il espère quelquefois centupler l'obole accordée avec tant de peine.

Mais nous, gens d'honneur qui ne voulons ni tromper, ni être trompés, exigeons qu'un maître nous soit montré à découvert et dans toute sa pureté ; que nous puissions admirer ses beautés et juger de ses défauts. L'art y gagnera, et nos connaissances s'en étendront d'autant plus que les originaux reconnus authentiques, en seront plus lisibles pour nos yeux.

Nous avons établi, autant qu'il nous a été possible

dans cette troisième partie, le plan et la marche régulière d'une restauration consciencieuse ; nous avons caractérisé les procédés des différentes écoles italiennes qui devront servir de base à leur réparation. Avons-nous atteint le but que nous nous proposions? nous ne savons ; mais nous osons espérer avoir assez éveillé l'attention de l'amateur, pour qu'un peu de travail de sa part le mette à même, à l'avenir, de suivre avec connaissance de cause la réparation de ses tableaux. Le restaurateur lui-même, nous le croyons et le souhaitons, trouvera dans nos observations quelques bons conseils qui ne seront point stériles entre ses mains. Cet espoir nous enhardit et soutient nos efforts; nous poursuivrons donc l'œuvre entreprise qui, pour nous, est d'autant plus difficile que nos connaissances seules nous guident, et que nous n'avons rencontré aucun écrit de ce genre à consulter.

Nous parcourrons, comme nous venons de le faire pour l'Italie, les deux autres grandes écoles de France et des Pays-Bas. Elles compléteront l'ensemble des connaissances nécessaires à la restauration, attendu que toutes les autres écoles dérivent plus ou moins de celle-là.

Nous citerons pour exemple l'école espagnole qui participe entièrement de celles d'Italie, au moins dans tout ce qui tient au métier ; le sentiment seul les différencie.

Le fanatisme a donné à la peinture espagnole un caractère particulier. Les martyrs y font horreur ; la Divinité y est plus souvent menaçante que consolatrice. Mais le procédé est celui des écoles italiennes, et en général sa belle couleur est obtenue par les mêmes moyens, malgré sa spécialité qui ne permet pas de la confondre avec aucune autre.

De même l'école d'Allemagne dérive trop directement

des écoles des Pays-Bas, pour qu'il ne soit point permis de la confondre avec elle, dans sa troisième période surtout, où ses principaux artistes sont tous hollandais par le style. Mais dans la seconde époque Albert Durer personnifie l'école allemande : Holbein en décide le véritable caractère par sa touche scrupuleuse et l'imitation fidèle de la réalité que personne n'a, peut-être, poussé aussi loin que lui ; peintre de premier ordre, s'il avait eu plus d'énergie et de profondeur.

Cette école se fait remarquer par une exécution fine et minutieuse, mais elle manque d'élévation dans le goût et dans le choix des formes.

CHAPITRE VII.

L'école française est sans contredit de toutes les écoles la plus inconnue ; cependant le goût des amateurs s'est prononcé depuis plusieurs années en sa faveur. Il est vrai que quelques maîtres jouissent seuls de cette prédilection ; tout ce qui n'est pas eux, reste dans un oubli profond. Notre musée national même, aussi riche qu'il est en maîtres étrangers, ne renferme pas la cinquième partie de nos artistes de distinction, et ceux qui jouissent du privilége d'être représentés par leurs œuvres, le sont pour la plupart avec une telle négligence qu'il est impossible de juger de leur véritable valeur artistique. Pourquoi cet oubli ? Nos artistes le justifient-ils donc ? Non certes. Pas une école n'est plus intéressante et plus instructive que la nôtre par la variété de ses productions que distinguent des qualités spéciales et une originalité incontestée.

Le Français a moins de vigueur et d'énergie que les artistes italiens ou espagnols. Le sentiment religieux domine moins dans ses œuvres ; il n'a pas la verve naïve du Flamand, ni l'imagination rêveuse de l'Allemand. On ne trouvera parmi nous rien qui ressemble à l'allure grotesque et dévergondée de Jean Steen et de Brauwers ; mais on y admirera une heureuse image de la vie qui convient aux Français, analogue à son goût pour la galanterie, à son amour pour les combats.

Chaque siècle pourrait presque former une phase de l'art français, mais nous nous renfermerons seulement dans les trois grandes divisions déjà établies pour l'art en général.

La première époque, qui comprend tout le moyen

âge, est, comme nous l'avons dit, très-obscure en France pour ceux qui ne se sont occupés de la recherche des productions de ce temps.

Cependant chaque jour nous pouvons, en dehors du Louvre qui ne compte malheureusement au nombre de ses richesses que deux ou trois de ces productions, en rencontrer dont le style est tellement écrit qu'il est impossible de les méconnaître. On peut voir dans le cabinet de M. le marquis de Saint-Cloud un de ces tableaux qui ne serait point indigne, par les qualités qu'il renferme, des artistes étrangers de cette époque les plus recherchés par l'amateur. La galerie de M. George renferme une Circoncision, œuvre remarquable. On voit chez M. Duclos un portrait de Charles VII, etc. Chaque jour aussi on en trouve dans le commerce de plus ou moins dignes d'intérêt, qui, tombant entre les mains du brocanteur, sont bientôt malheureusement dénaturés pour en tirer selon lui le meilleur parti possible. Ne blâmons pas le pauvre brocanteur; il fait son métier, et le tort n'en peut être attribué à lui dont la famille demande le pain du jour, comme elle demandera celui du lendemain. Ce sort est réservé à toute production dédaignée par l'amateur (1).

Cependant ces pages se distinguent par une couleur brillante et transparente, par une harmonie digne des meilleures productions des Flamands primitifs Le dessin de ces peintures, tout incorrect qu'il est, n'offre pas cependant les monstruosités qui se remarquent dans la plupart des écoles de ce temps. On rencontre même dans ces tableaux un sentiment plus naïvement vrai, et souvent dans l'expression des têtes quelque chose de coquet joint à une douceur d'expression qui classe-

(1) Ces sortes de tableaux sont employés constamment à la création de tableaux à tournure.

rait presque ces œuvres au nombre de celles que produisirent les maîtres de la transition, si le costume des personnages qu'ils représentent, comme aussi les dates inscrites, ne nous fixaient avec certitude. Les draperies mêmes de ces tableaux ont quelque chose de moins dur et de plus gras que ne le comportent les peintures des premiers maîtres. Au moins telle est l'impression que nous produisirent celles qui arrivèrent jusqu'à nous. Comme nous l'avons toutefois fait observer, ces peintures en France subissent de grandes variations.

Si le Nord, dans ses productions, se confond presque avec les Pays-Bas, le Midi tend beaucoup à se rapprocher de l'Italie. Cette période de l'art n'offre donc en notre pays rien dans sa partie mécanique d'assez tranché pour nous y arrêter sous le point de vue de la restauration. On procédera pour la réparation de ces peintures, en raison de leur facture, par les moyens indiqués pour les Flamands ou pour les Italiens.

Nous confondons dans la seconde époque les maîtres français que tous les écrivains désignent sous la dénomination de peintres de la renaissance, quoiqu'ils forment une phase de l'art distincte dans notre histoire. Nous la compléterons en y adjoignant tout le temps pendant lequel notre école ne fut pas positivement constituée.

Nous appuierons sur cette distinction; car tous les biographes s'accordent pour attribuer, comme nous l'avons dit, la renaissance des arts en France au séjour que firent nos armées en Italie pendant les vingt années de guerres soutenues par Charles VIII et Louis XII pour défendre leurs droits sur le Milanais et le royaume de Naples.

Supposition insoutenable selon nous, en face des

œuvres produites par les artistes qui exerçaient leur art sous ces règnes.

Il nous reste de nombreux portraits de ce temps, ils n'ont aucun rapport avec les ouvrages des Mantegna, des Botticelli, qui servaient alors de modèles aux artistes italiens.

Si un rapprochement était possible, ce serait avec le Nord qu'il faudrait le tenter, et non ailleurs. N'est-il pas plus simple, selon nous, de supposer que l'académie créée par Charles VI portait ses fruits; que nos artistes, fatigués, aussi bien que les Italiens, du style conventionnel de leurs prédécesseurs, pensèrent comme eux à se rapprocher d'une nature vraie : que dès lors une école de transition se forma; que d'elle sortit Jean Cousin, J. Goujon, Clouet, etc., artistes dont le talent est purement français, rien que français. Si François Ier eût sacrifié moins aux étrangers; qu'il eût par de grands travaux stimulé les artistes de son pays, nul doute qu'ils eussent conservé leur originalité et soutenu honorablement l'honneur de la France. Mais la renommée faisait retentir si haut les noms de Léonard, de Raphaël, que tous les peuples s'oubliaient eux-mêmes pour encenser d'aussi grands génies.

Sans doute ce prince croyait en attirant à sa cour Léonard, Del Sarte, doter la France de leurs enseignements; mais malgré leur immense talent, leur trop court séjour ne put avoir une grande influence.

Dans le même temps, il est vrai, ce prince ami des arts enrichissait encore ses palais des plus belles sculptures antiques qu'il put se procurer; mais, en conscience, que pouvaient, dans l'intérêt de l'art, ces chefs-d'œuvre enfermés dans les demeures royales si peu accessibles, en ce temps, surtout aux jeunes artistes?

Le Primatice et maître Roux, qui succédèrent aux

grands maîtres dont nous venons de parler, eussent pu donner à notre école, s'ils avaient été des hommes supérieurs, une direction et un caractère. Malheureusement le Primatice n'est qu'un peintre de pratique, possédant quelquefois des étincelles du feu sacré; le Rosso est d'un talent tout opposé, mais esclave de Michel-Ange, dont il n'est en définitive qu'un faible imitateur. Sous la direction de tels artistes nos peintres s'effacèrent, et après J. Cousin, Janet, etc., il ne resta plus rien; rien qu'une école sans caractère dont les œuvres seront bientôt oubliées ou détruites.

Cependant Vouët et Blanchard parurent, et quoique ces peintres fussent asservis au style italien, déjà en décadence, ils n'en réveillèrent pas moins le goût de l'art dans notre patrie. Par leurs enseignements se forma toute une école qui donna à la France un Lesueur envers lequel elle fut presque ingrate. Dans le même temps, l'Italie nous envoie par la voix de sa renommée un nom français qu'elle proclame au loin, c'est celui du Poussin; peu après la même voix retentit de nouveau, et le nom du Claude arrive jusqu'à nous. Dès lors la France posséda une école, riche déjà de noms immortels.

Cette école languissante sous des favoris étrangers allait enfin se régénérer à la vue des chefs-d'œuvre français. Le moment secondait merveilleusement les efforts des artistes.

Vouët arriva en France dans le temps le plus propice à sa renommée. Ce temps était l'aurore du beau siècle de Louis XIV; les richesses ne s'enfouissaient point alors. Leurs possesseurs au contraire s'efforçaient de les étaler à l'envi l'un de l'autre; ils élevaient des palais magnifiques que les arts enrichissaient de toute leur splendeur; aussi ce peintre, qui rentrait dans son pays précédé d'une réputation dès longtemps

acquise, fut-il chargé de nombreux travaux qu'il exécuta avec une légèreté et une facilité inconnues jusqu'alors. Ces qualités plurent au point d'exciter l'enthousiasme.

Nous venons de dire que la facilité d'exécution était inconnue en France avant Vouët. En effet Jean Cousin, Clouët n'étaient pas plus avancés dans la partie mécanique de leur art que ne l'étaient les contemporains du Pérugin. On retrouve dans les œuvres de ces artistes la simplicité naïve qui caractérise les productions de la seconde époque de l'art chez les peuples les plus avancés, comme aussi les moyens employés dans l'exécution de leurs œuvres, c'est-à-dire les tons locaux modelés par glacis, les demi-teintes lavées, les vigueurs soutenues par des fermetés posées après coup, ainsi que les effets obtenus par de petits moyens qui dénotent la puissance du génie, mais aussi l'enfance de l'art.

Sous le Primatice et le Rosso le progrès fut loin de se faire remarquer. Le Primatice lui-même sembla pendant son séjour en France perdre les qualités qui le faisaient estimer. Le grandiose de son dessin disparut peu à peu; croyant atteindre la perfection dans le fini, il tombe dans une sécheresse disgracieuse; sa couleur même harmonieuse d'abord, perd de sa vigueur et devient blafarde.

Le Rosso croyant arriver à l'effet loin de son modèle, se perd dans les opposition du noir au blanc et exagère ridiculement son dessin. Les élèves se traînent à leur remorque, croyant arriver en les suivant, à la perfection, et leurs ouvrages ne conservent pas le moindre reflet de cette école romaine si justement vantée.

Tel était l'art en France quand revinrent d'Italie nos jeunes artistes que la haute réputation de cette école avait attirés. Les Carrache, le Guide, le Domini-

quin, etc., furent leurs maîtres et leurs émules ; aussi leurs progrès furent-ils rapides.

Dans cette troisième époque en Italie, comme nous l'avons dit, l'art de peindre était arrivé à son apogée. Il est donc facile de se faire une idée de l'effet que produisirent en France, où l'on rencontrait plus d'amour de l'art que de vraies connaisssances, les premiers peintres qui revinrent initier leur patrie aux charmes prodigieux de leur couleur.

En effet Vouët, le plus célèbre d'entre eux, fut bientôt chef d'une école nombreuse.

Parmi les élèves qui la fréquentaient Lebrun, Lesueur, se firent bientôt remarquer ; leur réputation éclipsa en peu de temps celle de leur maître. Nous les citons ici ; car leurs talents si opposés résument en eux, selon nous, toute la seconde période de l'art français.

Nous avons dit qu'en ce temps le pays était encore bien neuf dans les connaissances des arts. La plus grande partie de leurs protecteurs, en conséquence, ne jugeaient de la valeur des productions artistiques que par les rapprochements possibles avec tel ou tel maître étranger.

Influence funeste qui égara le plus grand nombre de nos artistes ; car chaque nation dans les arts a, comme nous l'avons fait remarquer, un sentiment qui se détermine d'une manière tranchée. Il est le fruit de ses mœurs et de son climat. L'artiste marchant dans une voie autre que celle que la nature lui a en quelque sorte tracée, abâtardit son talent et telle supérieure que soit son organisation, il rivalisera d'autant moins avec l'étranger qu'il le suivra dans un sentiment naturel à ce dernier, hors des tendances natives de son imitateur.

Lebrun, comme mille autres de notre école, s'est

laissé égarer par des éloges trompeurs ; comprimant ses propres tendances, il cherche ses inspirations dans l'école romaine.

Aussi, quoiqu'il possédât trois grandes qualités : la composition, le dessin et l'harmonie, quoiqu'il connût parfaitement les sciences qui se rattachaient à son art, en dépit de son immense succès, il ne sera jamais classé qu'au second rang (1). S'il eût au contraire, comme le fit Lesueur, simplement consulté ces maîtres afin d'en tirer un enseignement utile, tout en conservant son individualité ; s'il eût reproduit ce que son âme lui inspirait, avec le sentiment dont la nature l'avait doué ; nul doute qu'aujourd'hui ses immenses tableaux n'en fissent l'une des gloires de notre pays.

Lesueur, relégué de son vivant au second plan pour avoir suivi la route contraire, ne grandit-il pas chaque jour ? n'est-il pas compté au nombre de nos plus illustres ? C'est que dans un temps donné, le talent original et vrai triomphe toujours d'un engouement passager. Prud'hon, Greuze, Géricault en sont des exemples qui doivent soutenir le courage de l'artiste consciencieux.

(1) C'est une grave erreur de croire que le nom seul est estimé de l'amateur. S'il veut avec raison le maître original, et le payer souvent des prix hors de proportion, c'est qu'il résume en lui toutes les qualités dont les imitateurs ou copistes ne peuvent dérober qu'une faible partie.

CHAPITRE VIII.

En France les maîtres de la seconde période peuvent se diviser en deux classes distinctes :

1° Ceux qui suivirent les principes et l'inspiration italienne, comme Vouët, Blanchard, Lebrun, etc.

2° Ceux qui créèrent un art national, comme J. Cousin, Janet, Lesueur, le Poussin, le Claude, Beaubrun, Callot, S. Bourdon, etc., etc.

Ceux de la première catégorie, malgré leurs efforts, ne purent atteindre même à l'aspect de l'école qu'ils avaient prise pour guide ; car on rencontre constamment dans leurs œuvres cette turbulence, ce soigné particulier à notre nation, qualité ou défaut qui les classe, en dépit d'eux-mêmes, comme nôtres. Ils ne purent produire ce gras, cette transparence agatisée qui distingue les peintures italiennes. Les nôtres sont plus lavées dans leurs pâtes ; elles ont une certaine maigreur dans la touche qui trahit le *fa presto* propre à l'esprit turbulent de notre nation. Ces imitateurs emploient, il est vrai, les procédés des maîtres qu'ils avaient adoptés pour guides, mais sous leurs touches spirituelles et coquettes l'art italien s'amoindrit, et perd en partie les qualités qui le distinguent. C'est pourquoi nous n'y rencontrons jamais cette solidité matérielle si remarquable dans les pâtes italiennes. Un nettoyage qui pourrait à peine altérer l'épiderme d'une de ces peintures, détruirait infailliblement une production française dont l'exécution est toujours légère et peu corsée.

La réparation de ces tableaux réclame donc un soin particulier, puisque l'esprit de la touche est l'une

des qualités essentielles de ces peintures. Toute restauration qui absorberait leur franchise, les dénaturerait, et leur ferait perdre toute valeur artistique.

Ces maîtres réclament pour ces causes, plus peut-être que tous autres, les soins scrupuleux du restaurateur, afin qu'il conserve le véritable caractère de leurs productions : ce qu'il obtiendra en y reformant scrupuleusement toutes les touches altérées, et en ramenant, par un travail franc et ménagé, les parties désharmonisées à leur véritable valeur.

Mais si l'enthousiasme de notre nation pour tout ce qui est beau a souvent entraîné les peintres français dans l'imitation des chefs-d'œuvre des autres écoles, s'ils ont en quelque sorte négligé le culte d'un génie national en faveur du génie étranger, on a vu quelques hommes assez bien inspirés par la seule force de leur intelligence pour résister à ces entraînements d'admiration, se renfermer dans leur propre pensée, y chercher hardiment des voies nouvelles et rebelles à une docile imitation, imprimer eux-mêmes au goût de leurs contemporains une direction nouvelle et à l'art un progrès qui a illustre leurs noms.

Ces grands hommes se distinguent par un caractère d'originalité tranchée qui leur appartient en propre. Nul maître ne peut leur être opposé avec justesse. Ils ont, il est vrai, utilisé les connaissances des siècles qui les ont précédés, comme le firent, au reste, Raphaël et tous les chefs d'écoles anciennes. Mais ils savent, en conservant toute la liberté de leurs inspirations, se créer un style et des principes nouveaux.

Il existe une affinité et une espèce d'origine commune entre les œuvres des grands maîtres des diverses écoles et des différents âges. Et pourquoi ?

C'est que la perfection de l'art est toujours un reflet de la vérité.

C'est que les œuvres devant lesquelles s'incline l'admiration des peuples jaillissent toujours de cette source mystérieuse et sainte qui s'appelle le génie.

Tous les artistes qui atteignent cette perfection doivent nécessairement se rencontrer sans se chercher : car malgré ses formes diverses le beau n'est qu'un.

Le sentiment qui les différencie dépend de leur organisation particulière et du milieu dans lequel ils ont vécu, qui détermina chez eux un goût plus ou moins épuré (1). Tels sont : Lesueur, le Poussin, le Claude, etc. Ces illustres artistes comprirent que le talent réel ne s'exprime que par une interprétation élevée et vraie de la nature ; qu'il ne suffit point à l'artiste d'étonner les yeux, qu'il faut encore parler au cœur, et que la conscience doit toujours dominer la pratique.

Des trois grands hommes que nous citons ici Lesueur seul ne quitta jamais la France ; son talent naquit au milieu de nous, et grandit chaque jour ; mais épuisé par les efforts d'un travail consciencieux, découragé par l'injustice, cet artiste immortel s'éteignit à la fleur de l'âge. Les persécutions qu'il endura furent les mêmes que celles dont le Poussin fut victime, et le forcèrent à abandonner la France ; lui, qui n'avait paru à la cour qu'à la sollicitation de son roi ; lui qui ne

(1) La couleur et le dessin résident dans la vue ; la composition dans le cerveau ; le métier dans la légèreté de la main. Le meilleur dessinateur sera celui qui verra le plus juste : cette justesse ne peut se rencontrer que dans la perfection de l'organe de la vue ; il en est de même pour toutes les autres qualités nécessaires à la création d'œuvre d'art, le travail peut les développer, mais jamais suppléer aux imperfections des organes. Ces qualités sont donc un don de nature. L'artiste qui, après un temps donné, ne les voit pas se produire, peut être certain qu'il n'arrivera jamais à la perfection qu'il a rêvée.

connaissait d'autre ambition que celle d'exceller dans son art, il se vit contraint d'aller chercher sous un ciel étranger le repos sans lequel l'étude est impossible.

Le Poussin doit beaucoup à l'Italie. La vue des belles sculptures antiques anima et épura son génie. Mais nul doute, s'il fût resté parmi nous, que son talent déjà naissant quand il nous quitta pour la première fois ne se fût développé dans toute sa force comme le fit celui de Lesueur.

L'Italie est un riant séjour qui invite aux rêveries. Rome surtout offre aux loisirs de l'amateur et aux occupations de l'artiste les avantages d'une grande ville riche en objets d'art et en même temps toute la liberté que l'on trouve dans un village ignoré et solitaire. C'est dans son sein seulement peut-être que l'artiste rencontrera la vie tant désirée de lui. Mais il ne faut pas croire que ce beau pays contribue essentiellement au développement des facultés d'un peintre. Ce serait une erreur grave, et les élèves de notre école qui résident momentanément dans cette capitale, comme les nombreux Allemands qui y passent leur vie entière, en fournissent des preuves évidentes.

Le Poussin fut grand parce qu'il était doué des qualités nécessaires pour le devenir. Toutes revendications en faveur de l'Italie, au sujet de son talent, sont mal fondées, car ri en dans ses œuvres ne participe des écoles de ce pays. Que les productions d'un grand nombre de nos artistes, tels que le Valentin, le Bourguignon, etc., etc., leur appartiennent, nous ne le contesterons certainement pas; mais celles du Poussin et de Claude (1), etc., jamais. Ils sont Français par le

(1) Le Claude, de même que le Poussin, reçut et ses premières inspirations et ses premières leçons en France. Son talent naissant intéresse un négociant qui l'emmène en Italie. Il est

sentiment, l'harmonie et la pensée. Qu'on les compare au Titien, au Dominiquin, au Carrache ou à tout autre; que l'on constate des rapprochements entre eux, nous nous rendrons. S'ils ont peint l'Italie c'est parce qu'ils l'habitaient, l'aimaient et l'admiraient. S'ils sont plus vigoureux, plus soutenus de tons dans leurs œuvres que ne le sont ordinairement les peintres français, c'est que, bien différents du praticien, ils ne créent qu'avec l'âme, la pensée. Ils cherchent la vérité, ils l'interprètent, la traduisent comme ils la sentent, et n'abandonnent comme achevées leurs œuvres, qu'au moment où ils croient l'avoir enfin rencontrée. Pour arriver à un tel résultat ils étudient avec conscience toutes les parties du sujet qu'ils traitent. Ces études forment les pâtes, parce qu'ils sont forcés de revenir souvent sur eux-mêmes, pour obtenir le rendu, le brillant et la finesse dans l'opposition.

Nous venons de dire plus haut en parlant des peintres français imitateurs des italiens qu'il suffisait d'une restauration alourdissante pour leur faire perdre tout leur agrément ainsi que leur caractère national.

Il est loin d'en être de même pour les grands maîtres dont nous venons de parler.

Lorsqu'une main profane s'est appesantie sur eux, chaque partie vierge conserve encore un effet tellement saisissant, qu'on devine facilement les beautés perdues. Par exemple, le Claude, qui à force d'étude

reçu chez Tassi, où, en échange du pain du jour, il se réduit à la servitude. Ce fut le sort que mille autres peintres sans fortune subirent en Italie. Rien que d'ordinaire en cela. Les mœurs du temps l'expliquent suffisamment. Mais bientôt la réputation de l'artiste original franchit les limites de l'atelier du maître : elle s'étend de jour en jour, et enfin le maître lui-même est éclipsé.

parvint à exprimer mieux qu'aucun autre avant lui la perspective aérienne ; lui, qui sut donner à ses tableaux une profondeur inimitable, et faire briller le soleil qui dore réellement de ses rayons les belles campagnes qu'ils reproduisent. Le Claude qui sut encore obtenir tous ses brillants effets sans efforts ; sans recourir à des oppositions qui chagrinent l'œil fin et délicat ; lui, qui rendit l'harmonie parfaite de la nature par la seule puissance de la dégradation du ton. Ces qualités mêmes, dis-je, sembleraient laisser croire qu'une fois cette harmonie rompue, son œuvre est à jamais détruite. Heureusement il n'en est pas ainsi, puisqu'il est incontestable que sans le secours de notre art bien peu de ses tableaux existeraient encore.

En effet, le Claude exécuta ses admirables productions sur des préparations sans corps. Elles ont, en conséquence, une grande tendance à se lever. Peu de ses tableaux ont été préservés de cet accident. Puis, le grand nombre de glacis et demi-pâtes qui forment ses inimitables transparences, ont eu beaucoup à souffrir des vernis factices qui les ont précédemment couverts. Depuis, les chancissures des vernis ont souvent contribué à leur altération, surtout quand des mains inhabiles ont tenté de les en dégager. Quoi qu'il en soit, ce maître offre, par la franchise de ses tons et la simplicité de ses procédés, de grandes ressources pour la réparation de ses œuvres, quand elles ne sont qu'épidermées.

Les ciels de ce maître sont exécutés en pleine pâte d'outremer, quelquefois reglacés de cette même couleur. Pour rétablir la voûte endommagée d'un de ces ciels, on devra rassortir bien juste le ton et la qualité de cette couleur (dont la teinte varie) avec celle de l'original. Ce choix fait, on ramènera toutes les parties altérées à l'accord de celles conservées, et l'harmonie

ne tardera pas à s'y rétablir avec infiniment plus de facilité qu'on ne l'obtiendrait dans un ciel nuageux d'un ton gris.

Les horizons des tableaux du Lorrain sont exécutés, quoique très-légers et fins, en pleine pâte avec une fermeté, une sûreté de brosse qui les garantit d'une destruction entière. Quand même ils seraient très-altérés, s'il reste assez de points de rappel, que le restaurateur se renferme strictement dans la maladie; qu'il exécute son travail dans le sens des touches du maître, et il arrivera certainement à leur rétablissement parfait. Mais si des mastics assez considérables se rencontrent dans les parties fuyantes, là est la grande difficulté, car le Claude est inimitable dans ses lointains comme dans le brodé de la silhouette de ses arbres. S'il est possible de le rappeler au point de tromper le plus clair voyant, nous défions à l'artiste le plus habile, s'il est contraint de recréer, de tromper l'œil de l'amateur le moins exercé.

Les tableaux paysages du Poussin offrent moins de difficultés pour leur mise en état. Ce grand peintre n'est point né coloriste. Les tons gris et verdâtres ou rouges dominent tour à tour dans toutes ses œuvres; et cependant il possède une harmonie si suave, on y rencontre une telle transparence dans le clair-obscur, il a su introduire tant d'air dans ses productions qu'en présence d'un de ses beaux paysages on se demande si réellement on peut lui refuser le titre de coloriste.

Paysagiste, sa touche est large, simple, prêtant beaucoup à l'imitation. Ses tons sont choisis dans une gamme franche, facile à trouver; la simplicité de ses procédés ne laisse aucun embarras au restaurateur qui parvient tellement à confondre son travail avec celui du maître, qu'il est difficile de le distinguer, si l'on n'est doué d'un certain tact et d'une assez grande habi-

CHAPITRE IX.

La renommée que nos peintres acquéraien
tranger, ainsi que les succès obtenus dans leur
excitant l'enthousiasme parmi toute la France, l
bre des artistes augmenta de jour en jour. Ils se
tituèrent en corps et sollicitèrent l'autorisation d
mer une Académie. Elle leur fut accordée par l
patentes de Louis XIV, enregistrées en 1655 au p
ment.

La troisième période de l'art en France peut c
être justement classée à cette époque, puisqu'elle
naître les Coypel, les Boulogne, Santerre, Lefeb
Largillière, Oudry, Rigaud, Lenain, Watteau, etc
avec eux le style français ou au moins celui que l
veut accorder à notre école, et qui cependant ne
mina le goût que passagèrement : car, comme m
l'avons dit, chaque génération en notre pays le dif
rencie tellement qu'un seul volume ne saurait suffi
pour décrire toutes les phases que parcourt l'art
France. Aujourd'hui l'Académie réclamée avec ta
d'instances est remplacée par de nouvelles institution
L'art, dit-on, est libre !... Qu'entend-on par liberté ? —
En quoi cette Académie l'entravait-elle ? En refusan
le titre de professeur à qui ne l'avait acquis ; elle éloi
gnait du corps des artistes ces gens qui se disent l'é
tre et que nous voyons partager les encouragement
budgétaires, ainsi qu'arriver à force d'intrigues à oc
cuper la place destinée à celui dont la jeunesse s'es
passée dans les études sérieuses, et que cette usurpa-
tion laissera sur ses vieux jours pauvre et misérable,
s'il n'arrive à la renommée.

tude. Mais lorsque le Poussin peint la figure, la difficulté grandit. Dans ce genre il réclame le travail le plus consciencieux, et l'intelligence d'un homme d'un vrai savoir qui, avec une servilité peut-être extrême, ramènera à l'état primitif les altérations qui déshar-monisent son œuvre. Tout autre procédé altérera certainement l'expression que le Poussin a portée, dans ses figures, au plus haut degré; car lui seul, peut-être, a su être grand, sévère dans son dessin sans jamais être théâtral.

La physionomie de ses œuvres est celle de la beauté classique, la vraie physionomie des peuples qu'il a représentés. On peut lui reprocher de manquer de naïveté dans ses compositions; mais en revanche on y trouve une sévérité de goût, une sagesse qui peuvent compenser l'absence de cette qualité; c'est pourquoi nous disons que de telles œuvres réclament les soins d'un artiste habile, puisque le moindre écart peut dénaturer l'expression comme la beauté d'une ligne, et nuire ainsi au tableau quoiqu'en lui conservant dans son ensemble son grand effet général.

Lesueur réclame les mêmes soins, les mêmes nécessités, ses qualités étant analogues à celles du Poussin quoique dans un genre opposé. Chez lui, le sentiment est moins savant peut-être, mais plus naïf, plus entraînant par sa grâce douce et touchante.

Nous souhaitons pour la mémoire de ces trois grands génies, l'honneur de la France, que nos conseils soient écoutés. Leurs œuvres peuvent, avec des soins dignes d'eux, être transmis à une postérité reculée; espérons qu'un jour on comprendra la nécessité que nous indiquons, et que leur conservation dans nos musées dominera tous autres intérêts.

CHAPITRE IX.

La renommée que nos peintres acquéraient à l'étranger, ainsi que les succès obtenus dans leur patrie, excitant l'enthousiasme parmi toute la France, le nombre des artistes augmenta de jour en jour. Ils se constituèrent en corps et sollicitèrent l'autorisation de former une Académie. Elle leur fut accordée par lettres patentes de Louis XIV, enregistrées en 1655 au parlement.

La troisième période de l'art en France peut donc être justement classée à cette époque, puisqu'elle vit naître les Coypel, les Boulogne, Santerre, Lefebure, Largillière, Oudry, Rigaud, Lenain, Watteau, etc. et avec eux le style français ou au moins celui que l'on veut accorder à notre école, et qui cependant ne domina le goût que passagèrement : car, comme nous l'avons dit, chaque génération en notre pays le différencie tellement qu'un seul volume ne saurait suffire pour décrire toutes les phases que parcourt l'art en France. Aujourd'hui l'Académie réclamée avec tant d'instances est remplacée par de nouvelles institutions. L'art, dit-on, est libre!... Qu'entend-on par liberté?... En quoi cette Académie l'entravait-elle? En refusant le titre de professeur à qui ne l'avait acquis; elle éloignait du corps des artistes ces gens qui se disent l'être et que nous voyons partager les encouragements budgétaires, ainsi qu'arriver à force d'intrigues à occuper la place destinée à celui dont la jeunesse s'est passée dans les études sérieuses, et que cette usurpation laissera sur ses vieux jours pauvre et misérable, s'il n'arrive à la renommée.

Mais c'était là de l'ordre ! Car une société bien organisée doit offrir des garanties à celui qui se dévoue au culte des arts. Le titre d'académicien était un droit que tous pouvaient obtenir par le travail, mais par le travail seulement. Il garantissait l'avenir de qui le possédait. Il établissait, en outre, un droit incontesté aux faveurs du pouvoir qui, s'il les répandait sans discernement, comme aujourd'hui, les accordait du moins en ce temps à des mains dignes jusqu'à un certain point de les recevoir, car celui à qui elles arrivaient avait été reconnu homme de talent par sa corporation. Peut-on lui reprocher un refus malveillant ? Nous n'avons jamais rien lu de pareil ; nous pouvons nous convaincre tous les jours de son peu de rigueur en voyant la médiocrité d'une foule de ses élus. Pouvait-elle comprimer les études ? Non, car alors les systèmes théoriques qui régissent notre école nationale des beaux-arts, étaient inconnus ; les études au sein de cette académie furent, durant toute son existence, d'autant plus libres que le nombre de leurs directeurs était plus considérable, et d'un talent d'une grande diversité. Son pouvoir sur l'avenir de la jeunesse se trouvait aussi annulé par cette opposition de principes; car le jour d'une réception chacun rencontrait des défenseurs au nombre de ses juges. Qu'a-t-on gagné au changement ? De pouvoir se dire : Chacun pour soi, Dieu pour tous. Aussi, cet isolement nous fit tomber sous une dictature bien autrement blessante que celle de ses égaux, c'est la dictature bureaucratique des commis d'une administration tracassière, sous laquelle un homme de génie, si supérieur qu'il soit, n'est dispensé de plier. Si c'est là le progrès, souhaitons qu'il ne fût jamais arrivé.

Personne n'oserait contester les immenses services que cette Académie a rendus par ses enseignements.

Non-seulement elle forma un grand nombre d'hommes d'un mérite incontestable, mais l'industrie lui doit ses premiers jours de supériorité : Sèvres, les Gobelins peuvent l'attester. Par ses expositions elle popularisa les arts ; elle respecta les grands, mais elle se fit respecter d'eux ; ses artistes en les fréquentant les initièrent aux délices des arts, et lui en firent des protecteurs. Aussi sa réputation fut-elle en peu de temps européenne. Toutes les nations civilisées vinrent réclamer son concours ; les princes choisirent leurs peintres parmi ses artistes. Rome même, Rome si jalouse de sa gloire artistique à peine perdue, ouvre les portes de sa métropole aux œuvres de nos peintres: par ses belles mosaïques elle en perpétue le souvenir (1).

Tel était son renom quand les grands événements politiques qui agitent notre pays depuis tant d'années préparèrent son tombeau, et pis encore, presque l'oubli de la plus grande partie des hommes qui contribuèrent à sa renommée.

Cependant sans remonter jusqu'à Lebrun, Lesueur et Mignard, nous possédions des artistes doués d'une largeur de pensée et d'exécution propre aux grandes choses. Nous pouvons citer parmi nos peintres d'histoire les Boullogne, Lafosse, Jean Jouvenet, Lemoine, Subleyras, etc., etc. Ces artistes seront toujours estimés et admirés des véritables connaisseurs, car ils surent donner à leurs œuvres un caractère, une physionomie qui les classent parmi les talents originaux.

Le coloriste Lafosse sut, plus peut-être qu'aucun autre, nous transporter au milieu d'une cour céleste et nous en faire admirer les splendeurs intérieures.

Jouvenet crée un style nouveau. Laissant de côté le classique, il cherche ses inspirations dans la grande et

(1) Le Poussin, le Valentin, Subleyras ont eu cet honneur.

belle nature; il y rencontre la vérité, le mouvement, le grand effet.

Lemoine suit la même voie, mais la nature se présente à ses yeux sous un aspect plus calme; la femme sous son pinceau reprend ses formes gracieuses et arrondies, et ses chairs la transparence qui charme. L'ensemble de ses aimables compositions possède un brillant, une fraîcheur qui, comme l'aspect d'un beau jour, disposent aux idées riantes.

Subleyras lui, sans les avoir cherchées, réunit toutes les qualités de ces deux grands peintres; aussi, est-il, selon nous, une des gloires de notre pays qui l'oublie.

Mais si nous jetons un regard sur nos peintres de scènes familières, que de ravissantes productions vont se dérouler devant nos yeux. Watteau Pater, Lancret, riches de pensées neuves et abondantes, nous initient aux intrigues des coulisses, puis aux fêtes de théâtre où l'art de plaire tient lieu de vertu.

Bourdon, dans un petit intérieur de corps de garde, nous fait connaître les délassements de l'homme de guerre, tandis que le Bourguignon et Parrocel, nous donneront leurs combats, où chevaux, hommes s'entrechoquent et se font mordre la poussière.

Mais près d'eux Santerre console nos regards en nous introduisant près d'une charmante jeune fille qui, à la lueur d'une lampe, lit le roman nouveau, et exprime sur son doux visage les émotions qu'il lui procure.

Desportes et Oudry nous tirent de notre rêverie en nous transportant sans fatigue dans les résidences princières pour y faire suivre une chasse royale.

Raoux, lui, nous fera commettre une indiscrétion, il nous introduira dans le boudoir d'une belle, et si nous ne pouvons entendre ses confidences, ses yeux nous les feront deviner.

Que diriez-vous de Boucher?

Avec lui vous serez dans le pays des fées. Vous y verrez des amours, mais des amours... de vrais enfants, avec leurs mines espiègles et leurs chevelures blondes, qui lutinent cent jeunes beautés. Monde idéal si gracieux, si attachant, que vous regretterez de le quitter pour rentrer dans la vie réelle.

Le magicien vous transporte-t-il dans une autre sphère. Il fera revivre sous son pinceau fantastique le bon temps où les rois épousaient des bergères.

Ces filles des champs sont vêtues de satin. Au ton rosé, à la blancheur de leurs charmantes mains, à leurs gracieuses têtes vous croiriez qu'elles apparaissent pour rivaliser avec les fleurs.

L'une d'elles est assise sur un gazon moelleux qu'elle foule à peine... son mouton chéri sommeille à ses pieds... elle attend son berger... En la voyant si belle, qui ne comprend que le berger peut être un roi!

Leprince nous tire d'un aussi aimable séjour pour nous entraîner au fond de la Russie. Il y fait bien froid, et les personnages qu'il met en scène nous engagent peu à nous mêler à leur société.

Fragonard nous ramène en notre beau pays ; il nous y montre plus d'une vertu chancelante, aussi bien dans les champs que dans les palais, voire même dans la mansarde; mais à côté, voyez ce père de famille qui, après un jour de travail, vient trouver le repos près de sa femme et de ses enfants : avec quelle joyeuse et franche affection il est accueilli! Combien de riches ont dû porter envie à cette heureuse pauvreté!

Carle Vanloo nous conduit à un rendez-vous de chasse, un gai repas nous convie, les bouteilles se vident, la chaleur passe... tout à coup le cor se fait entendre!... Mais il laisse à d'autres le soin de vous

représenter les fatigues de la chasse. C'est dans l'intérieur d'un sérail qu'il vous conduit. C'est la vie molle et efféminée d'un pacha qu'il met sous vos yeux. Une foule de jeunes beautés par leurs talents divers cherchent à l'envi à attirer les regards de leur maître insouciant ; tandis que, perdu dans la fumée de sa pipe, il semble chercher dans la rêverie des beautés idéales et oublier celles qui sont sous ses yeux ; que lui faut-il donc ?

Vernet, par la seule puissance de son pinceau, fait mugir les flots ; la foudre fend la nue... Pauvres matelots, implorez la Vierge, votre patronne : du secours !

... La rive se couvre de monde, les bateaux de sauvetage sont lancés, les éclairs seuls guident ces hardis pilotes ; honneur, honneur à leur noble courage !

Chardin nous tire de ce terrible spectacle, et cherche par des jeux d'enfants à nous le faire oublier ; puis il nous sert un frugal repas. Des oignons, des œufs, le bœuf quelquefois, du poisson ; mais le tout est si frais, si appétissant, que l'on y porte la main pour y goûter.

Et Greuze ! le peintre moraliste qui nous apprend à aimer la vertu et à fuir le vice. En jetant les yeux en arrière sur tous ces noms illustres, de quelle admiration on se sent saisi ! Quel délicieux assemblage ! Comme tous ces tableaux sont frais et bien sentis ! Comme toutes les touches spirituelles des habiles gens qui les ont créés expriment bien les diverses passions qu'ils ont voulu rendre. Il faut en vérité avoir perdu toute la délicatesse du sens pour n'en être pas séduit.

Aussi Diderot, ce savant critique, disait-il : « Un tableau avec lequel on raisonne, qui met le spectateur en scène et le mêle avec ses acteurs, et dont enfin l'âme reçoit une sensation délicieuse, n'est jamais un mauvais tableau. Vous me direz qu'il est faible de

couleur... d'accord ! qu'il est sourd et monotone... cela se peut ; mais il touche, mais il arrête ; et que m'importent tes passages de tons savants, ton dessin pur et correct, la vigueur de ton coloris, la magie de ton clair-obscur, si ton sujet me laisse froid? La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, la peinture n'a fait que la moindre partie du chemin. »

Cette académie ne s'est pas seulement distinguée dans les deux genres que nous venons de parcourir. Elle peut encore offrir une galerie de portraits dignes du plus haut intérêt, non-seulement par leur exécution brillante, mais encore par la diversité de style si justement approprié aux différentes variations des mœurs qui préparèrent les splendeurs et la chute de l'absolutisme.

Les Beaubrun, Lefebure, etc., etc. nous font connaître dans un style simple et vrai les belles têtes de ces hommes au front large et fier qui amenèrent sous Louis XIII le triomphe des sciences et des arts, et préparèrent le règne brillant de Louis XIV.

Sous ce grand roi, dans une manière pleine de grandiose, de vie, de mouvement, Rigaud, Largillière de Troy, etc., ont reproduit sur la toile une foule de grands capitaines, de magistrats, de savants, d'artistes, avec une magnificence, un luxe de bon goût, digne de ces grands hommes qui élevèrent la France au premier rang des nations. Plus tard, leurs pinceaux plus timides, comme pour tracer le dernier mot de ce trop long règne, reproduisent de nouveau ces grands, se parant encore des cuirasses que leurs corps amollis ne sont plus accoutumés à porter. Ils placent encore dans leurs mains un inutile bâton de commandement, tandis que leurs fils ne sont vêtus que de velours brodé.

Nattier comprend qu'à cette jeunesse corrompue

par l'oisiveté, qui cherche à noyer son ennui dans les plaisirs, il faut une peinture nouvelle, une peinture fardée qui idéalise le vice et le présente sous l'aspect d'un rêve, frais et rose.

Sous la régence, oh! divinités païennes, il faut céder vos attributs à la courtisane, déesse du moment. Hébé lui remettra sa coupe d'or; Vénus lui abandonnera son nuage moelleux, ses amours armés de flèches surtout, ainsi que ses amoureuses colombes. Mais Louis XV est devenu homme, il paraît avec la fraîcheur d'idées qui accompagnent la jeunesse et qui le firent chérir durant la première partie de son règne. — L'indolence épicurienne et les jouissances matérielles ne pouvaient, à lui sentimental et généreux enfant, qu'inspirer le dégoût. La peinture qui s'était faite courtisane le savait, et voulant lui plaire et conserver les bonnes grâces de sa cour corrompue, elle inventa la pastorale, rendit aux dieux leurs attributs, conservant seulement les amours pour en peupler l'Arcadie, séjour au moins aussi délectable que celui des cieux.

Boucher et Pierre par la puissance de leur palette font descendre en ce paradis terrestre les duchesses, les marquises, les comtesses à l'état de bergères, en leur laissant des yeux plus agaçants que modestes.

Cependant tandis que les artistes que nous venons de citer, disposent du goût et captivent l'admiration d'un monde frivole, par leurs productions faciles et spirituelles, des talents plus sérieux les entourent.

Latour, Chardin, Toqué, Aved, etc., soutiennent l'art à sa véritable hauteur et savent conquérir l'estime due à leurs grands talents.

Voilà où en était l'art en France quand Vien, membre de cette académie, prétendit réformer la peinture en lui appliquant les principes sévères de l'art grec et romain. Ce style était de l'actualité, car l'histoire

de ces peuples était avidement fouillée par les philosophes qui employaient tous leurs efforts pour en populariser les grandes et généreuses actions et les offraient en exemple au patriotisme national. Il s'ensuivit une réaction profonde. Les excès commis surtout sur la fin du règne de Louis XV exigeaient des réformes urgentes. Le malheureux Louis XVI fit les plus sincères, les plus louables efforts pour satisfaire l'opinion publique, mais il était venu trop tard : la révolution l'emporta, et avec lui disparurent toutes les anciennes institutions bonnes et mauvaises. Ce bouleversement général plaça David, continuateur des principes de Vien, à la tête des arts. Il le dut à de grandes et savantes compositions qui émurent les masses et rendirent son nom populaire. Sa grande renommée en fit ainsi, en quelque sorte, le seul arbitre des destinées artistiques de notre pays. Doué d'un caractère entier et ombrageux, il vouait impitoyablement au ridicule tous ceux qui ne se soumettaient pas à ses principes. Or, le ridicule tue en France! L'ancienne école fut méprisée et bientôt oubliée. Quoique la nouvelle soit désignée comme celle de David, cependant ce grand peintre n'occupait pas seul l'attention publique.

Vincent, Regnault étaient pour lui de redoutables émules qui, tout en adoptant le style du jour, n'en conservaient pas moins la nature pour guide. Moins heureux peut-être dans le choix des sujets qu'ils traitaient, compositeurs moins vastes que David, ils compensaient par une exécution plus grasse, par une couleur plus transparente, ainsi que par le mouvement de leurs figures, la supériorité du chef d'école, qui, pour obtenir la pureté dans le dessin, fit souvent de la statuaire en peinture. Quoi qu'il en soit, c'est l'école de ce savant professeur et l'influence de ses principes

qui formèrent les plus grands artistes dont la France du XIXe siècle puisse encore s'enorgueillir : Gros, Girodet, Guérin, Prud'hon, Géricault, Vernet, Ingres, etc. Ces noms ajoutés à ceux qu'elle possédait déjà lui assurent une prééminence incontestée.

CHAPITRE X.

Quand en France les artistes de la deuxième période furent assez nombreux; que la multiplicité de leurs œuvres devint un enseignement pour la nouvelle génération, les artistes qu'elle produisit comprirent qu'ils devaient créer un style nouveau, s'ils voulaient acquérir quelque renommée.

La tâche était difficile, car tous les sentiers de l'art semblaient être battus. Le procédé même était arrivé à toute sa perfection. L'Italie avait rendu le grandiose, la noblesse, de manière à n'être pas surpassée. La Hollande produisait ses mille délicieux petits intérieurs inimitables dans leur transparence magique.

La Belgique avait, par Rubens, fait connaître jusqu'aux dernières limites la fécondité, la chaleur et l'enthousiasme.

Il semblait donc ne plus rien rester à créer ; mais le Français est doué d'une sagacité inventive qui lui apprit bientôt que la peinture spirituelle, vive et légère lui était dévolue. Il s'en empara et s'y rendit à son tour inimitable.

Ce style qui caractérise notre école ne s'est produit qu'en laissant toute liberté à l'inspiration. Il s'ensuivit que cette école est si différente d'elle-même dans ses différents maîtres, qu'il nous devient impossible de rendre compte du procédé qui domina sous la troisième époque de l'art français, comme nous l'avons fait pour des époques et des écoles diverses. Car, comme dit Watelet : « Le véritable caractère de cette école semble être de ne pas en avoir. » En effet, chacun de ses artistes conserve une individualité tranchée, qu'il

soit imitateur ou copiste même. Ainsi, Pater, Lancret, tous deux imitateurs et élèves de Watteau, ne peuvent être confondus entre eux, et encore moins avec leur maître, qui lui-même a un style qu'il varie à l'infini. Tantôt il est soutenu de tons et d'empâtements comme le serait un Vénitien, tantôt il exécute de fougue comme l'eût fait Rubens; puis on le rencontre souvent caressé comme un Hollandais; quand on parcourt ses délicieuses productions, il semble qu'il soit sans cesse à la recherche d'un sentiment qu'il ne peut atteindre. Pater, lui, s'est créé une manière arrêtée qui ne varie jamais. Qui a vu une de ses productions en a vu cent. C'est toujours sa pâte lavée, rehaussée de clairs agréablement modelés, et ses demi-teintes soutenues par des ombres spirituellement piquées.

Lancret est moins conventionnel. Il exécute simplement avec le procédé commun et recherche plus la nature. Quand il tente une imitation servile de son maître, il l'approche de très-près, mais il est plus esclave du trait, et plus caressé. On sent davantage dans ses productions le métier et les ressources de la palette.

Il en est de même pour tous les maîtres de cette époque. Il est donc de toute impossibilité d'enseigner des moyens généraux de restauration pour une école qui n'a suivi méthodiquement aucun procédé. Nous signalerons donc seulement les différentes maladies propres à certaines catégories de maîtres, en indiquant autant que possible les moyens d'y remédier, évitant toutefois les redites, nous en remettant à l'intelligence de l'amateur pour faire contribuer à propos à la réparation des tableaux de cette école les procédés indiqués jusqu'ici pour ceux dont nous avons déjà parlé.

Le procédé, comme nous l'avons dit, était arrivé, au moment où commence notre troisième période, à toute

sa perfection; car tous les effets, susceptibles d'être obtenus au moyen des couleurs, avaient été produits. L'école française offre cependant une particularité qui mérite notre attention, c'est l'emploi que firent de l'essence quelques peintres dans l'exécution de leurs œuvres. Vernet, Boucher, etc., l'ont employée peut-être avec exagération. Si ce système eut pour résultat la conservation d'une grande fraîcheur de tons, il eut aussi le désavantage que ces tons restèrent, ou devinrent crus.

S'ils furent garantis des craquelures (1) ils n'obtinrent pas cette agatisation transparente qui est due à la présence de l'huile. Puis ce genre d'exécution offre un inconvénient grave, c'est qu'il arrive souvent que certaines parties du tableau se trouvent inégalement chargées de corps gras; que sur toutes les parties graisseuses, les tons trempés d'essence ne se marient jamais avec elles, et finissent nécessairement par s'en détacher quelquefois même par un simple frottement. Récemment nous avons encore éprouvé cet effet : par oubli nous remîmes sans observations au rentoileur un Vernet, exécuté par ce principe. En dégageant ce tableau des papiers nécessaires à son opération, il entraîna avec eux toute une masse d'arbres. Cette faute ne peut lui être imputée à mal, car son affaire n'est point de connaître les tableaux; c'est aux restaurateurs ou conservateurs de galeries à diriger ses travaux en le tenant en garde contre les difficultés.

Il est inutile ici de recommander d'employer l'essence pour la réparation de ces sortes de peintures, mais nous saisirons cette occasion de constater l'effi-

(1) Il est à remarquer que tous les tableaux de Vernet qui ont été exécutés ainsi sont parfaitement conservés, tandis que les autres sont pour la plupart perdus de larges craquelures.

cacité du procédé que nous avons indiqué; car ces peintures à l'essence n'ont éprouvé qu'une légère variation de tons. Elles ont plutôt blanchi que noirci. Une autre particularité, que l'on peut remarquer aussi dans cette troisième période, mais qui fut et est encore aujourd'hui désastreuse, c'est l'emploi immodéré de l'huile grasse; sa présence occasionne deux maladies graves. Parlons d'abord de la première, qui se manifeste par des craquelures qui s'élargissent et se multiplient jusqu'au jour où la peinture en s'émaillant en arrête le progrès; mais souvent le tableau est détruit avant d'en arriver là. Le seul moyen efficace d'arrêter les progrès de ces craquelures est de faire opérer immédiatement l'enlevage du tableau, au moment où elles se produisent.

Cette opération terminée, on réparera les craquelures en procédant ainsi :

On prendra grand soin que les mastics ne remplissent pas entièrement la craquelure. Il faut y laisser la profondeur nécessaire pour recevoir la peinture que l'on doit poser pour opérer son raccord, sous peine de produire des saillies qui sont toujours d'un mauvais effet. Après quoi on ébauchera en posant le ton juste, mais infiniment plus clair. Cette ébauche bien séchée, on mettra les craquelures en harmonie par des glacis insensiblement plus clairs que l'original. Le tableau bien sec en toutes ses parties sera verni et ainsi terminé.

Le second effet pernicieux que produit l'abus de l'huile grasse est sans remède, le temps seul arrêtera son cours destructeur : nous voulons parler des tableaux litargés; on appelle ainsi les peintures sur lesquelles on observe une quantité considérable de points blancs, dont le nombre augmente d'années en années. Ces points sont produits par la litarge que contient cette

huile. Cette litarge se réunit par petits centres et entraîne avec elle la peinture qui se grène ainsi au point souvent d'en détruire l'aspect.

Fragonard est le maître qui a le plus souffert de cette maladie. Elle ne peut se dissimuler qu'en rétablissant les touches du maître par un travail fin et consciencieux, en opérant comme nous l'avons indiqué page 116 et 122 et en rétablissant l'effet général par le pointillé.

A l'exception des maladies dont nous venons de parler et qui sont plus ordinaires à nos productions, les altérations qui s'y rencontrent sont celles qui désolent toutes les écoles en général, telles que l'usure et les parties tombées.

Nous avons déjà parlé de l'usure; nous y reviendrons, mais, pour la réparation des mastics, nos peintures réclament des soins particuliers que nous allons signaler.

Dans les tableaux français les préparations jouent un grand rôle; elles sont tantôt rouges d'ocre, tantôt d'un ton rosé. Pour obtenir son effet il est souvent nécessaire de reproduire ces dessous. Les exécuter à l'huile, c'est s'exposer à faire repousser en peu de temps toute sa restauration; on devra donc les teinter de couleurs à l'aquarelle, et s'assurer de leur valeur, alors qu'elles recevront un corps gras qui en modifiera nécessairement le ton. Cela fait, on procédera comme d'ordinaire pour accorder ces mastics, c'est-à-dire par ébaucher clair, empâté ou transparent, selon qu'il le faudra. Puis au moyen de glacis on obtiendra le ton harmonieux et juste.

Nous nous arrêtons ici; car l'école flamande que nous allons parcourir nous offrira le complément de toutes les ressources de l'art de la restauration, ressources applicables aussi bien à notre école qu'à la leur.

Mais, avant de quitter l'école française, peut-être ne

trouvera-t-on pas déplacé que nous donnions quelques détails sur la vie de deux artistes, les plus distingués d'entre ceux qui déterminèrent le caractère de cette troisième période.

ANTOINE WATTEAU,

NÉ A VALENCIENNES EN 1684, MORT EN 1721.

Watteau, né d'un ouvrier maître couvreur, devait rencontrer dès ses premiers pas dans la carrière tous les obstacles qui la rendent si difficile à parcourir pour les hommes d'une naissance obscure. Cependant, dès que son père eut découvert ses dispositions, il s'empressa de le placer chez un peintre, son voisin. Le jeune Watteau travailla avec ardeur et n'eut bientôt plus rien à apprendre de son maître, artiste très-médiocre ; aussi le quitta-t-il pour se mettre sous le patronage d'un décorateur qui, appelé à Paris pour la décoration de l'Opéra, l'y amena en 1702. Ce fut donc par ce genre de peinture qu'il débuta, et les premières impressions reçues dans ce palais magique ne furent peut-être pas sans influence sur le genre de ses compositions, où l'on trouve tant d'attrayante gaieté et de grâce voluptueuse.

Ses travaux terminés, son maître retourna à Valenciennes; Watteau resta à Paris, n'ayant pour tout bien que son talent. En ce temps, l'étoile de Louis XIV pâlissait. L'Angleterre répandait ses guinées pour soulever les protestants. Le duc de Savoie trahissait en Italie. Le moment était peu favorable pour un jeune artiste sans amis, au milieu d'une ville comme Paris ; la misère fut bientôt son partage.

On peignait alors des dessus de portes et de glaces, des devants de cheminée, etc.; c'était la mode du temps.

Des décorateurs en possession de maîtrise se chargeaient de ces travaux. Leurs maisons étaient le refuge des talents malheureux ou médiocres, et le salaire de ces ouvrages était en raison de leur peu d'importance et de la vulgarité de leur destination.

Watteau fut employé à copier et recopier les productions d'un de ces patrons, homme vain et ignorant. Quel supplice ne dut-il point endurer ! Encore si son travail lui avait procuré une existence honorable ! Mais non, à peine pouvait-il couvrir ses dépenses indispensables. Ces temps malheureux altérèrent bientôt sa constitution déjà faible ; son caractère devint mélancolique et taciturne, inquiet et changeant.

Au moment où le découragement s'emparait de lui, le hasard mit sur son chemin Gillot, artiste franc et loyal, qui, heureux de conserver aux arts un homme auquel il avait reconnu des qualités supérieures, mit tout à sa disposition, atelier, travaux, et ce qui surtout honore son caractère, c'est qu'il se vit surpasser sans envie.

Ce peintre composait des sujets analogues à ceux de Watteau, mais son dessin est roide, ses figures sans souplesse et sa couleur est sans transparence. Watteau, tant qu'il travailla sous sa direction, participa à tous ces défauts ; seulement il est plus fin de tons, et ses figures, quoique roides, ont plus d'action et sont plus spirituellement touchées. Il peignit à cette époque un *Embarquement pour Cythère*. La gravure à l'eau-forte de ce tableau est d'une grande exactitude, et peut donner une idée précise de la première manière de Watteau. Elle est signée : *P. M. del. et sculpt.*

Gillot, en digne ami, voulant produire celui qu'il appelait son élève, employa tout son crédit près d'Audran, fameux peintre d'ornements, pour le faire admettre à peindre les figures dans ses ouvrages, ce à quoi il parvint. Ce peintre habitait le Luxembourg, qui

renfermait alors la galerie de Médicis. Watteau y passait tous ses instants de loisir à étudier les belles productions de Rubens. Ces études changèrent entièrement sa manière; sa couleur devint brillante et harmonieuse, sa touche large. La sécheresse disparut, et son dessin prit beaucoup du sentiment du grand maître qu'il étudiait avec enthousiasme. J'ai vu même plusieurs pastiches de Rubens faits par Watteau, et qui approchent de très-près de ce grand maître.

Nous appelons cette époque de son talent sa seconde manière; le tableau du Musée, l'*Embarquement pour Cythère*, en est le type. Cependant, en ce temps, il en fit de plus étudiés; mais toujours le goût rubanesque y domine. Il a su dissimuler avec adresse le mauvais goût des costumes de l'époque, marier les vives couleurs de ses étoffes de telle façon que leur brillant jette des lumières qui égayent ses tableaux et y ajoutent un effet saisissant sans nuire à l'harmonie qu'il possède au plus haut point.

Déjà l'espérance rentrait en son âme; sûr maintenant de lui, il se présente au concours du grand prix, qui lui fut décerné d'une voix unanime. Mais la décision de l'Académie ne fut pas ratifiée par l'autorité, et le brevet de pensionnaire lui est refusé. Pourquoi? C'est que le règne de Louis XIV allait finir. La cour, plongée dans la dévotion, goûtait peu le talent de notre artiste qui lui rappelait des plaisirs désormais défendus.

Après le refus de son prix, Watteau, découragé par la mauvaise fortune qui le poursuivait, vint réchauffer son âme abattue au foyer paternel. Là il rêva l'Italie et voulut tenter un dernier effort. Il fit deux tableaux qu'il porta à Paris dans l'espoir d'en retirer quelque argent pour entreprendre ce voyage. La régence alors, remplaçant la vieille cour de Louis XIV, rappelait en son sein l'amour et les plaisirs. Watteau, leur peintre fa-

vori, y avait naturellement sa place; la fortune lui sourit donc une seconde fois. Ayant exposé ses tableaux, ils furent admirés par Lafosse, artiste influent, homme de cœur, digne de Gillot. S'étant informé du nom de l'auteur, on lui répondit que ces productions étaient d'un jeune homme qui cherchait à se retirer en Italie. Non, dit-il, il doit rester parmi nous, car il honorera notre compagnie et en soutiendra dignement le titre. A l'instant même il se rendit près de Watteau : « Mon ami, lui dit-il, vous ignorez vos talents, vous en savez plus que nous; votre place est à l'Académie, je veux vous y faire recevoir. » En effet, dès le lendemain il l'accompagna dans ses visites et le fit admettre sous le titre de peintre des fêtes galantes.

Presque aussitôt sa réputation prit un essor rapide. Faisons observer ici qu'il est peut-être le seul qui, parmi les artistes, n'eut que des amis et pas un seul envieux. Peut-être le dut-il à ce talent original qui empêchait tout rapprochement avec d'autres œuvres. Il devint l'homme du jour. Son nom était dans toutes les bouches, les poëtes l'illustraient dans leur poésie. Parmi elles nous avons choisi ces vers :

Parée à la française, un jour dame nature
Eut le désir coquet de voir sa portraiture.
Que fit la bonne mère? Elle enfanta Watteau :
Pour elle, ce cher fils, plein de reconnaissance,
Non content de tracer partout sa ressemblance,
Fit tant, et fit si bien, qu'il la peignit en beau.

Enfin, le nombre de ses visiteurs lui devint tellement importun qu'il quitta sa demeure et vint installer son atelier chez un de ses nombreux amis, M. Crozat le jeune, possesseur d'une riche collection de maîtres de l'école d'Italie. La vue des Véronèse et des Titien modifia encore sa manière. Il devint plus simple dans son

dessin, plus ferme de tons ; en un mot, à cette époque, qui forma sa manière dite italienne ou troisième manière, il s'éleva à la hauteur des plus grands maîtres. L'admirable tableau connu sous la dénomination des *Amusements champêtres*, et qui faisait partie de la collection du cardinal Fesch, est dans cette manière. C'est incontestablement le chef-d'œuvre du maître. Dans cette production, il a su s'approprier toutes les ressources de l'art et réunir les qualités des trois écoles. Tout est là : la grâce française, la suavité du Flamand, la vigueur de l'Italien. Ce tableau a été payé l'été dernier, par lord Herfort, 28,000 francs, à la vente de M. de Morny, faite à Londres. Nous l'avions vendu à ce dernier 25,000.

La réputation de Watteau alla toujours croissant jusqu'en 1718, époque où le système de Law, absorbant tous les esprits par la fièvre de la spéculation, en bouleversant toutes les fortunes, fit oublier les arts et les artistes qui, délaissés, quittaient tous la France. Watteau les imita. Il partit pour Londres en 1719. Il y fut très-bien accueilli. Il y séjourna une année, mais sa pauvre santé ne put résister à l'air de ce pays, il y fut presque toujours malade, et revint à Paris dans un état de langueur qui lui laissait à peine le temps de travailler. Un ami l'emmena au village de Nogent, près Paris, espérant que la pureté de l'air le ramènerait à la vie. Il y mourut en 1721 à 37 ans.

Le curé de ce village, l'exhortant à son heure dernière, lui présenta, selon l'usage, un crucifix que notre peintre trouva si mauvais de sculpture qu'il s'écria : « Otez-moi ce Christ ! Comment un tel artiste ose-t-il se permettre de représenter les traits d'un Dieu ! » Ce prêtre avait un physique agréable, Watteau le connaissait depuis longtemps, il le représentait dans ses tableaux sous le costume de Gilles ; aussi, en mourant,

lui en demanda-t-il pardon. Son médecin ne fut point épargné. Il est peint d'une manière fort plaisante, sous la figure d'un homme à table, servi par deux autres armés de seringues.

L'œuvre gravée de Watteau contient 560 pièces. Tous les principaux graveurs y ont concouru : tels qu'Audran, le Bas, Tardieu, Boucher, Larmessin, etc.

Outre ses compositions ordinaires, on possède de lui des tableaux de nature morte, des fruits, des fleurs, des arabesques, des camaïeux et plusieurs gravures à l'eau-forte, ainsi qu'un grand nombre de dessins qu'il faisait le plus souvent au crayon rouge ou aux deux crayons.

Nous avons vu de lui quelques pastels, des gouaches; ces dernières sont très-rares. Toutes ces études, faites avec une grande facilité, ont une vigueur qui n'altère en rien la légèreté de son crayon. Ses dessins sont en grand nombre ; car il avait pour habitude de croquer tout ce qui lui offrait quelque intérêt. Il les légua à quatre de ses amis. Ils en firent des lots, payèrent ses dettes, et le firent inhumer d'une manière honorable.

LATOUR,

NÉ A SAINT-QUENTIN EN 1750, Y MEURT EN 1788.

Dès l'âge le plus tendre Latour fit pressentir sa vocation, ses livres de classes en fournirent plus d'un témoignage. Ses professeurs y rencontrèrent et souvent y reconnurent leur pédantesque caricature, et quoique chaque fois ils récompensassent ce génie naissant, sa verve, loin d'être refroidie par les châtiments douloureux qui lui étaient infligés, en devenait plus animée, sa satire plus mordante, et ses ennemis plus ridicules.

Au sortir du collége, son père le plaça chez un peintre médiocre qu'il surpassa bientôt. Un négociant de sa famille l'ayant emmené en Flandre, ses progrès y furent si rapides, qu'en peu de temps il fut remarqué et recherché. Il fit en ce pays un grand nombre de portraits parmi lesquels se rencontrent plusieurs ministres des cours étrangères; entre autres, celui de l'ambassadeur d'Angleterre. Ce dernier l'engagea à l'accompagner à Londres, où il obtint sous son patronage un grand succès.

Mais l'amour de la patrie le ramena en France, comblé de présents et de marques d'affection de cette nation qui sait apprécier le talent, et mieux encore le récompenser.

De retour à Paris, une maladie nerveuse le contraignit à abandonner la peinture à l'huile : il se livra dès-lors à celle du pastel, qu'il étudia durant toute une année.

En France, le portrait de M. Perinet le révéla au monde artistique. Ce portrait fit sensation au salon; car son talent ne consiste pas seulement à rendre la ressemblance des traits, il sait y joindre jusqu'à la tournure d'esprit de ceux qu'il reproduit sur la toile. Cette qualité, jointe à une harmonie suave qui n'affaiblit point la vigueur extraordinaire de ses portraits, vigueur inconnue jusque-là, leur donne une âme qui y est en quelque sorte visible. En un mot, il sut mettre dans sa peinture tout ce que la science peut apprendre et réchauffer cette science par ce feu sacré que la nature donne seule.

Latour possédait une gaieté franche qu'il conserva toute sa vie. Ses réparties, vives et spirituelles, charmaient ses modèles. Jamais flatteur, il n'embellissait rien. Simple et vrai dans l'imitation des formes et du coloris, ses portraits sont un miroir fidèle, une repro-

duction exacte des inclinations et des habitudes de ceux qu'il peignit. Jamais courtisan, il méprisait ce que Voltaire appelait de magnifiques bagatelles (les décorations de cour).

Il refusa le cordon de Saint-Michel. Citoyen utile, le désir d'obliger fut sa passion dominante. Il préférait faire des ingrats que de manquer à secourir l'indigent.

Peu ébloui par l'éclat des grandeurs, il conservait son franc-parler et son indépendance en tous lieux.

Une dame de la plus haute considération l'ayant vivement pressé de la peindre, il demanda son heure précise, elle lui est donnée. Latour arrive, on le fait attendre.... il disparaît....

Pressé de se rendre à la cour pour y peindre le roi, il décline cette faveur. Cependant, appelé impérieusement, il se rend aux vœux de Louis XV. Le roi avait choisi pour lieu de la séance un belvédère. — « Oh! s'écrie Latour en entrant, que veut-on que je fasse dans cette lanterne, quand il ne me faut pour peindre qu'un seul jour? — Je l'ai choisi exprès à l'écart, répond le roi, pour ne pas être dérangé. — Je ne savais pas, sire, qu'un roi de France ne fût pas maître chez lui! »

Quoiqu'il aimât peu les courtisans, il n'était pas ennemi de la société; au contraire, il la cherchait lorsqu'elle se composait de savants, d'artistes, ou de gens qui les aimaient. Au milieu d'eux, il se livrait à toute la joyeuse franchise de son caractère.

Il suivait exactement la société d'un fermier général, chez lequel se réunissaient tous ceux qui, dans Paris, se distinguaient dans les lettres et dans les arts.

Un jour qu'une partie de plaisir avait été organisée par ce financier dans une campagne qu'il possédait à Auteuil, il fit une telle chaleur ce jour-là, que chaque invité y arriva couvert de poussière et tout en désordre. Latour seul se présenta frais et dispos, et tout le

[illegible] voulait connaître [illegible] transporte en si parfait [illegible] mais avant, je parie que [illegible] quelle voie de locomotion m'a [illegible] les efforts infruc- [illegible] de faire ce trajet [illegible] avait préféré la fraîcheur [illegible] et s'était fait re- [illegible] traité et soutenu [illegible] la société.

[illegible] par Latour est considé- [illegible] dans cette suite la [illegible] La plupart prouvent [illegible] ceux qui, comme [illegible] les arts ou dans les [illegible]

[illegible] les fidèles images des [illegible] que la Conda- [illegible] Jeanneville, Duval de [illegible] Chardin, [illegible] pour sa recep- [illegible] Rhuilière, Dumont [illegible] etc., etc... [illegible] en Démocrite, [illegible]

[illegible] celui du maré- [illegible] de Pompadour. [illegible] œuvre de Latour, [illegible] une faible idée de [illegible] dans un endroit [illegible] restaurateur qui le [illegible] de sa vigueur. Ce- [illegible] offre encore un [illegible] fait de plus [illegible] Pompadour est re-

présentée en pied dans son boudoir; un volume de l'Encyclopédie est posé près d'elle sur un fauteuil.

Ce portrait donna lieu à plusieurs anecdotes qui dépeignent bien le caractère de Latour; nous croyons devoir les consigner dans cette notice.

Ayant été mandé à Versailles d'une manière impérative, pour y peindre cette belle maîtresse du roi, il répondit simplement au gentilhomme chargé de ce message qu'il n'allait pas travailler en ville....

Un de ses amis qui l'entendit, redoutant pour lui les suites d'un procédé si mal séant, lui fit rétracter ses paroles, mais Latour ne consentit à satisfaire aux ordres reçus qu'autant que la séance ne serait interrompue par personne.

Arrivé chez la favorite, il réitère ses conventions et demande la permission de se mettre à l'aise, ce qui lui fut accordé. Il détache donc les boucles de ses souliers, ses jarretières, son col; ôte sa perruque; tire de sa poche un petit bonnet de taffetas, et s'en couvre le chef; en un mot, il fait comme chez lui, puis se met à l'œuvre.

Il n'y avait pas un quart d'heure que notre original était au travail, que les portes s'ouvrant à deux battants donnent passage au roi....

Latour ôtant son bonnet, dit d'un air courroucé : « Vous aviez promis, Madame, que votre porte serait fermée. » — Louis XV rit de bon cœur, et l'engagea à continuer. — « Il m'est impossible d'obéir à votre majesté, réplique le peintre, je reviendrai quand Madame sera seule. » Aussitôt il se lève, emporte sa perruque, et va s'habiller dans une autre pièce en répétant : « Je n'aime pas à être dérangé. » La maîtresse céda au caprice de son peintre, et le portrait fut achevé.

Latour était laborieux, entouré de véritables amis, ses talents estimés de tous; aussi fit-il une fortune

considérable. Comme il la devait aux arts, il voulut les encourager.

Il fonda le prix de la tête d'expression à l'école des beaux-arts. Il donna aussi cinq cents livres de rentes pour être distribuées, tous les ans, au jugement de l'académie d'Amiens, comme récompense de la plus belle action ou de la découverte la plus avantageuse dans les arts.

A Saint-Quentin, où il naquit en 1705 d'un père qui professait la musique, il a fondé à ses frais et à perpétuité une école gratuite de dessin, puis un hôtel pour les orphelins, qu'il dota aussi. Sur la fin de ses jours, il résolut de se retirer en cette ville pour y achever sa glorieuse carrière.

Les habitants, instruits de son arrivée, vinrent en foule à sa rencontre pour lui offrir le vin de la ville. Le nom de bienfaiteur était dans toutes les bouches. Les cloches carillonnaient, et sa voiture fut traînée jusqu'à sa demeure. Enfin il mourut en 1788, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Latour avait une exécution pénible, quoiqu'il semble, en voyant ses portraits, qu'ils aient été produits avec facilité. Il passait, avant toute exécution, sur le papier bleu qu'il employait, un frottis de carmin, afin d'en rompre la crudité. Il procédait toujours par les tons les plus clairs et ne faisait paraître les noirs qu'après avoir à peu près modelé toutes les demi-teintes. Il prétendait que c'était le seul vrai procédé pour obtenir dans le pastel la fraîcheur du ton.

Son dessin est d'un beau style ; les mains de ses portraits sont d'une grande beauté, ses draperies légères et les accessoires touchés avec beaucoup d'esprit. Sa couleur est de la plus grande vérité et possède la vigueur de la peinture à l'huile.

Parmi ses œuvres, outre les portraits que nous

avons cités, on distingue encore ceux de la Reine, du duc de Berry, du comte de Provence, de la Dauphine, de la princesse de Saxe, de M. et Mme de la Reynière, M. Lowendal, la maréchale de Belle-Isle, le prince Edouard, le Dauphin, les premiers princes du sang; Mme le Comte; le marquis de Voyer, etc., etc...

Les principaux graveurs qui ont gravé ses œuvres sont : 1751. Smith, Petit fils, Mellini, P. E. Moitte-Romanet; Aug. Saint-Aubin; La Tête et Ch. N. Cochin fils. Molès 1771. Lépicié, Bourgeois de la Richardière, Langlois, Maviez 1788, Ingouf, E. Ficquet, Dupréel; L. S. Cathelin, N. J. F. Masquelier 1792. J. J. Flipart. P. L. Suruque fils 1747.

CHAPITRE XI.

Depuis cinquante ans les amateurs se sont occupés particulièrement des écoles des Pays-Bas. Leurs tableaux ont été l'objet d'une préférence exclusive. On a écrit à leur sujet un nombre considérable d'ouvrages; leur histoire artistique a été faite plusieurs fois; on y travaille encore aujourd'hui : nous pouvons donc simplifier et abréger notre travail en nous occupant simplement des moyens propres à la réparation et à la conservation de leurs œuvres. Cependant il nous semble utile de faire sentir la différence de style qui divise les écoles de Hollande et de Belgique, que l'on confond ordinairement.

Le Hollandais, calme, régulier et laborieux, a produit des œuvres où l'on retrouve les qualités de son organisation. Grâce à sa patience, à son amour pour le travail, il est arrivé à un fini précieux, qui fait de ses productions autant de chefs-d'œuvre.

Remarquons en outre que la peinture hollandaise n'est pas admirée uniquement comme le résultat d'une merveilleuse patience, mais surtout parce qu'un haut savoir a présidé à sa facture et que les maîtres de cette école vous montrent toujours de la grande peinture dans un petit cadre.

On admire dans Metzu la précision d'un peintre de grandes pages : ses touches sont posées par plans; son modelé est obtenu par les moyens les plus larges, même dans ses productions les plus circonscrites.

Gérard Dow semble employer les petits moyens pour arriver à un fini précieux; mais étudiez-le bien, et vous reconnaîtrez qu'il touche avec fermeté ses clairs et ses

ombres. Il laisse à ses faibles imitateurs le pointillé et les tons blaireautés : il obtient tout par des procédés dignes d'un grand artiste.

Si nous portons notre pensée et nos regards sur Rembrand, nous serons véritablement éblouis par les effets magiques de sa brosse large et facile. La route suivie par les autres peintres n'est pas la sienne; son procédé novateur définit véritablement le clair-obscur : et quoique sa couleur ne soit pas vraie en tous points, c'est lui qui, certainement, produit aux spectateurs la plus étonnante illusion.

En un mot, les artistes de cette école semblent tous n'avoir eu d'autres maîtres que la nature. Noble ou triviale, ils la reproduisent toujours avec toute sa naïveté, mais en observateurs savants et consciencieux. Il faut admirer cette naïveté scrupuleuse dans leurs scènes les plus opposées ; soit qu'ils nous transportent dans les cabarets de leurs villages, soit qu'ils nous fassent pénétrer dans le cabinet d'un philosophe.

L'école flamande au contraire cherche la composition, *la grande machine*. Dès son origine on voit qu'elle veut poétiser l'art. L'Italie est le rêve de ses artistes, et plusieurs d'entre eux se firent assez estimer en ce pays pour que des peintres renommés les associent à leurs travaux. Cependant cette école doit son grand renom principalement à trois hommes de génie, Rubens, Van Dyck et Teniers, qui dans des genres différents en déterminent le caractère. On peut dire que la facile imagination de Rubens est animée par le feu divin. Jamais homme ne porta l'expression à un plus haut degré. Et, cependant, qu'il peigne la force ou la grâce, il est toujours maître de lui-même ; ses productions ont toute la poésie que sa belle couleur peut seule rendre ; et c'est dans une juste mesure qu'il répand

sur ses personnages le brillant de son incomparable couleur et la poésie de son imagination.

Van Dick, son élève, n'est étranger à aucune de ces qualités : il y a moins de poésie dans sa couleur, il y a plus de finesse et de vérité : son dessin est moins fier, mais plus correct. Ces deux peintres semblent ne pouvoir se séparer : ils se complètent l'un par l'autre. Rubens fait aimer Van Dick, Van Dick met à la portée de tous l'immense génie de son maître.

Teniers produit la lumière et la vie par une touche rapide, adroite et spirituelle. Il peint la nature de son pays; mais sous sa main habile, dans ses fécondes compositions, cette nature devient grande et poétique. Sa touche, quoique pleine de chaleur, ne manque pas de précision, et c'est cette précision seule qui produit le fini. Dans ses productions, rien ne sent la contrainte; on y retrouve l'effet de la nature; on n'y reconnaît point un copiste servile.

Comme on le voit, ces écoles ont des différences essentielles. L'une ne doit presque rien à l'imagination, l'autre ne produit que par elle. Le principal mérite de l'école hollandaise est en quelque sorte d'avoir daguerréotypé la nature au moyen de ses magiques clairs-obscurs. Le flamand au contraire est un peintre inspiré qui sait nous faire partager les sentiments qui l'animaient lorsqu'il créait ces belles pages qui fixent encore notre admiration.

Ces deux écoles peuvent se diviser en trois époques distinctes, et l'examen de leurs styles de transition est digne du plus haut intérêt.

Pendant la première parurent en grand nombre des maîtres gothiques dont plusieurs sont aujourd'hui avidement et justement recherchés par les amateurs les plus éclairés.

La seconde époque vit pendant plus d'un siècle naître cette foule de compositions naïves, grandes ou charmantes, auxquelles ces écoles doivent leur immense renommée que le temps a consacrée, et qu'il semble augmenter tous les jours.

Dans la troisième nous trouvons l'école moderne dont les premiers temps n'offrent qu'un intérêt relatif, et dont l'importance s'est accrue peu à peu, et qui, grâce à l'émulation qui la vivifie, verra briller dans son sein quelques noms dignes des grands génies qui les ont précédés.

Les gothiques flamands et hollandais ne nous offrent pas cette marche progressive que l'on remarque dans les écoles d'Italie et chez les anciens maîtres français qui ont peint nos vitraux. Ils apparaissent tout à coup avec un talent tout formé. On trouve dans leurs ouvrages le procédé à la hauteur des écoles les plus avancées. Leurs peintures au blanc d'œufs ou à la colle sont peu nombreuses. Elles ont le fini des miniatures de leurs missels; elles sont de même exécutées par teintes plates, rehaussées de clairs et d'ombres obtenus par des hachures plus ou moins rapprochées ou fondues.

Quand la peinture à l'huile vint se substituer à la détrempe, le ton local fut toujours employé comme principe; mais souvent il ne fut qu'un simple glacis servant à enluminer un dessin exécuté sur des préparations blanches à la colle. Les hachures de ce dessin forment les demi-teintes; les ombres et les clairs sont, ainsi que les parties teintées, touchés avec discernement et une profonde pratique. Ce n'est cependant principalement que dans les œuvres d'une certaine dimension que les artistes utilisèrent ce procédé. Dans leurs petits tableaux ils joignirent aux glutines déjà en usage, les résines qui leur donnèrent les moyens

d'empâtement et de glacis qu'ils eussent difficilement appliqués à de plus grandes pages.

Ces artistes établissaient un trait bien arrêté; ils couvraient l'objet dessiné du ton local qui lui était propre. Sur ce ton ils modelaient par glacis, et obtenaient les clairs et les ombres par superposition. Ils les tenaient faibles d'abord pour former les demi-teintes, et en augmentaient la valeur par gradation jusqu'à ce qu'ils fussent arrivés à la plus grande vigueur.

C'est en procédant de la même manière, en appliquant les mêmes principes, que l'on parviendra au rétablissement de ces anciennes peintures. On y arrivera d'autant plus facilement qu'elles ont conservé une fraîcheur et une pureté de ton qui permettent au restaurateur habile de marier facilement ses touches avec celles du maître. Les mastics même se dissimulent aisément; leurs préparations nouvelles étant de même nature que celles de l'origine, elles se confondent admirablement avec elles.

La seconde époque de l'art dans les Pays-Bas nous offre une foule d'œuvres d'une extrême délicatesse et d'un fini précieux. Leur conservation exige des soins minutieux, et continuels. Il faut chaque semaine faire disparaître, en les frottant avec un vieux foulard, les buées qui se forment sur les vernis; car ces buées engendrent les chancis qui, dans un temps plus ou moins long, deviendraient une cause de destruction. En effet, dès que les vernis auront perdu leurs parties graisseuses, l'humidité ne tardera pas à les faire jasper, c'est-à-dire qu'on verra se former une foule de petites craquelures fines et très-rapprochées, qui plus tard laisseront l'air agir sur la peinture, qui ne sera plus suffisamment protégée.

On verra les raies de bois se multiplier comme les craquelures sur la toile ; puis les chancissures s'infiltrer dans les préparations, les dénaturer et amener ainsi la maladie dite *lever*.

Il arrivera aussi que les saletés déposées incessamment par l'atmosphère de nos habitations pénétreront dans le vernis altéré par le temps, formeront une sorte de mastic sur lequel une température humide agira de manière à dénaturer les tons brillants et légers de la peinture.

Toutes ces dégradations arrivent graduellement : elles sont même insensibles pour l'œil indifférent ou peu exercé ; mais elles sont certaines, et nous en avons suivi les progrès pendant dix ans dans notre musée qui malheureusement offre encore aujourd'hui un vaste champ aux observations de ce genre.

Nous savons que dans un musée aussi considérable que le nôtre, les soins ne peuvent être aussi vigilants que dans un cabinet d'amateur ; mais nous savons aussi que l'on pourrait obtenir un meilleur résultat avec la moitié des employés chargés de sa conservation, s'ils étaient choisis parmi les hommes compétents. Ceux-là auraient su appliquer à temps le remède convenable. En effet, on reconnaît facilement à des signes extérieurs quand un vernis a besoin d'être renouvelé : il s'agissait donc simplement de faire dérouler avec soin la plus grande partie du vernis qui recouvre le tableau, en ménageant ce déroulage de façon que la peinture reste toujours suffisamment garantie : cette opération terminée, appliquer un nouveau vernis étendu d'essence pour le rendre plus léger, et en l'employant tiède afin de faciliter sa liaison avec l'ancien vernis. Ainsi réparé, un tableau peut parcourir un demi-siècle sans altération, et sans avoir couru aucun danger. Tandis que si, par ignorance, on laisse le

vernis se dénaturer, il faut alors en dégager complétement la peinture, en enlever jusqu'au dernier atome, sous peine de faire une besogne imparfaite. Or, le nettoyage est, comme nous l'avons dit, la grande difficulté et le danger réel de la restauration. Ce danger se centuple sur un tableau flamand ou hollandais, dont les touches fines et légères s'altèrent au moindre frottement hasardé. Le mauvais état de ces tableaux, qui vient si fréquemment affliger nos yeux, est dû le plus souvent à des nettoyages exécutés par des mains inhabiles. Ces peintures sont presque toujours usées dans leurs plus belles parties; car ce sont précisément celles-là que l'amateur inexpérimenté attaque; ce sont celles qui l'attirent qui éveillent sa curiosité, qu'il est impatient de dégager des crasses qui voilent les beautés qu'il veut admirer. Le restaurateur maladroit est presque aussi dangereux. Cependant lorsque les clairs sont encore bons, ces tableaux endommagés par l'usure peuvent être rétablis de manière à tromper même un œil exercé. Mais si les clairs sont détruits, il est impossible d'obtenir un tel résultat, attendu que les pâtes anciennes en sont inimitables, tandis qu'un habile restaurateur raccorde admirablement les ombres et mêmes les demi-teintes.

Voici comment doit procéder cet artiste : il ramènera d'abord par un travail léger tout ce qui reste du maître, et reformera minutieusement la touche épidermée. Ce n'est qu'après ce travail servile qu'il pourra s'identifier avec le maître, recréer les parties détruites, et parvenir graduellement à obtenir l'harmonie qui faisait le charme du tableau avant sa maladie.

Remarquez que dans cette dernière partie de son travail l'artiste éprouve beaucoup moins de difficultés. Il est guidé par les parties conservées et par celles qui ont été rappelées : elles se fondent peu à peu, avec

ses travaux, de manière à former un ensemble d'une vérité telle qu'il n'aurait pu y atteindre dans une copie complète (1).

Les raies de bois se forment, comme nous l'avons dit, par suite des mouvements des panneaux, mouvements occasionnés par les variations de l'atmosphère, et qui fatiguent beaucoup la peinture. Celle qui n'a pas reçu de préparation en souffrira donc plus que toute autre. Les raies de bois sont dans ce cas, ou du moins semblent être un vrai désastre, surtout pour les peintures faites d'inspiration; car alors elles sont légèrement attaquées et empâtées, et ne peuvent offrir aucune résistance à l'action des panneaux dont les pores, en s'ouvrant, les repoussent et forment une multitude de raies qui les désharmonisent.

Cette maladie si effrayante se répare cependant admirablement bien, et sa restauration reste invisible même à l'œil exercé. En effet, le maître, malgré cet accident, est conservé (2) tout entier. Le restaurateur retrouve

(1) Voici un procédé que les Anglais emploient habituellement pour la restauration des tableaux des écoles flamande et hollandaise : ils composent un mélange de vernis et d'huile grasse : ils en couvrent le tableau malade; puis, mêlant cette préparation aux couleurs, ils raccordent, avec son secours, une peinture altérée, souvent avec bonheur, parce qu'ils obtiennent par ce procédé une patine qui approche beaucoup de celle que donne le temps. Mais ce succès est de peu de durée : des craquelures ne tardent pas à sillonner leur vernis, et ce vernis lui-même prend un ton vigoureux qui finit par dénaturer entièrement l'aspect du tableau. — Ce procédé ne pourra donc être employé que pour des tableaux destinés à passer dans les ventes publiques.

(2) Par le mot *conservé*, nous voulons dire que nous y rencontrons encore la touche vierge du maître, ainsi que les glacis qui complètent son effet.

toutes les finesses et les fermetés de la peinture primitive : il n'a donc qu'un simple raccord à faire pour en obtenir le rétablissement.

Il arrive cependant quelquefois que son travail pousse au noir en peu de temps. Cet accident est causé par les saletés, ou par un corps gras contenu dans les raies de bois. Il est donc essentiel d'éviter l'emploi de l'huile dans le nettoyage de ces peintures. Si parfois elle était nécessaire, il faudrait en dégager le panneau avec le plus grand soin, et en extraire aussi toutes les saletés renfermées dans ses pores. Après quoi on reprendra les altérations par un ton juste, mais d'une gamme plus claire que l'original. On laissera sécher pendant quelque temps son tableau; après quoi on le dégraissera autant que possible; puis on en extraira toutes les adhérences au moyen du grattoir; enfin à l'aide de glacis légers on harmonisera les retouches, qui devront alors se confondre tout à fait avec l'original.

Il existe une variante de la même maladie. Celle-là est produite par le gonflement des fils ou raies du panneau. La peinture qui les recouvre se trouve alors plus ou moins altérée, soit par des déroulages multipliés, soit par des frottements quelconques. Quand il a souffert ainsi, le tableau entre dans la catégorie de ceux qui sont usés, ou épidermés. Il semble n'avoir pas plus souffert que ceux dont nous avons parlé d'abord; mais ces altérations sont nécessairement accompagnées de beaucoup d'autres.

Une peinture est *épidermée* quand l'usure n'a attaqué que la surface des glacis, qui, n'étant dépouillés que par places, peuvent encore être exactement raccordés. Quand il en est ainsi, on ramène facilement ces tableaux à leur état primitif.

Il faut, par un travail léger, raccorder tous les tons endommagés; et si l'on s'est renfermé bien exactement

dans les parties détruites, ce travail suffira pour ramener l'harmonie et le modelé, et rendre au tableau tout son aspect.

Il y a encore une autre maladie qui a beaucoup de rapport avec celle des tableaux épidermés, bien qu'elle soit produite par une cause toute différente. C'est celle qu'occasionne le séjour des vieux vernis sur une peinture, alors que les crasses et les chancis ont fini par les pénétrer. Lorsque l'émail d'un tableau n'est pas assez solide pour résister, ces taches peuvent en altérer toutes les parties. Les vigueurs perdent leur transparence et leur unité de ton, les préparations des dessous repoussent; les raies de bois se font sentir; les demi-teintes se faussent et produisent dans tous les modelés un effet vague qui désharmonise la peinture entière et lui donne l'aspect d'un tableau usé, même lorsqu'il est pur de tout attouchement profane. Pour le rétablir on se servira de *propretés* posées juste sur les points endommagés. Nous entendons par propretés, de petits glacis qui ramènent les taches au ton vrai. Si elles sont habilement touchées, elles suffisent pour remodeler et harmoniser le tableau malade, et lui rendre tout ce qu'il avait perdu.

En général dans les tableaux flamands et hollandais les craquelures ont une netteté et une finesse telles que l'aspect de la peinture en souffre rarement. Toutefois il se rencontre des craquelures fort prononcées qu'il faut absolument faire disparaître. On y parviendra en introduisant dans la craquelure un ton juste, mais beaucoup plus clair que celui de l'original. On le laissera bien sécher; après quoi, au moyen du grattoir on enlèvera les parties saillantes de la retouche; puis on reviendra toujours par des tons légers, et on finira par arriver à obtenir l'harmonie de l'ensemble.

Je dois terminer ici cet ouvrage. Je ne me dissimule

pas combien il est incomplet; et en relisant les pages qui précèdent, j'ai craint souvent d'être resté bien au-dessous de ma tâche. Cependant je crois avoir dit plusieurs choses utiles, et cette conviction me décide à publier mes réflexions.

Nous vivons dans un temps, et au milieu de circonstances qui laissent à bien peu d'écrivains le loisir de mûrir leurs ouvrages. Je m'estimerai trop heureux si mon travail, souvent interrompu par les nécessités de ma profession et les devoirs de famille, a néanmoins porté quelques bons fruits, et si les amateurs sérieux des arts me jugent digne de quelques encouragements.

FIN.

TABLE

RAISONNÉE DES MATIÈRES.

AVANT PROPOS. v

Ire PARTIE.

RENTOILAGE, ENLEVAGE.

CHAPITRE Ier.

RENTOILAGE. Danger exagéré du rentoilage. 1
Nécessité de conseils éclairés. 2
PEINTURE. Peinture nouvelle ou émaillée et manière de les reconnaître. 2
RENTOILAGE. Les cas principaux dans lesquels une peinture doit être rentoilée. — En quoi consiste le rentoilage. Moyen d'exécuter cette opération. 3
DOUBLE TOILE. Ce que l'on appelle un rentoilage double toile. 4
COLLE. Composition de la colle dont se sert le rentoileur.
ENLEVAGE. Les cas principaux où une peinture nécessite un enlevage. 5
MALADIE. Les peintures qui se détachent de leur toile, maladie que l'on appelle *lever*, les causes qui la font se produire. 5

CHAPITRE II.

ENLEVAGE ET RESTAURATION. Enlevage et restauration des tableaux de Raphaël venus de Foligno, ainsi que du tableau peint par Titien (le Martyre de saint Pierre Dominicain). Notice et rapport à ce sujet. 6

CHAPITRE III.

ENLEVAGE. Invention de l'enlevage par un Français. Manière d'opérer l'enlevage d'une peinture sur bois ou sur toile. 13
PRÉPARATION. Les préparations facilitent l'enlevage d'une peinture. 14
ENLEVAGE. Manière d'opérer l'enlevage d'une fresque ou d'une peinture à l'huile exécutée sur une muraille. 14
FRESQUES DU VATICAN. Les belles fresques du Vatican sont envahies par le salpêtre. 16
ITALIE. L'Italie peu avancée dans l'art du rentoilage. 16
RAPHAEL. Sa Transfiguration. 17
MELOZZO DA FORLI. Une de ses fresques reportée sur toile. 17

CHAPITRE IV.

RESTAURATION. Causes des appréhensions contre l'art de la restauration. 18
REFIXAGE. Dans quel cas on doit refixer les parties d'un tableau qui se lève, et le moyen d'opérer ces refixages. 20
MASTICS. Composition des mastics employés pour la restauration des tableaux. 20
PIÈCES DE RAPPORT. Emploi des pièces de rapport, moyens de les ajuster. 21
PARQUETEUR. En quoi consiste le talent du parqueteur. 21
REDRESSAGE DES PANNEAUX. Moyens employés pour redresser les panneaux. 22
ASSEMBLAGE. Manière d'opérer l'assemblage des planches disjointes d'un panneau. 22
LE PARQUETEUR. En quoi consiste le parquetage, et description d'un parquet. 22
PARQUET. Parquet italien. — Description des parquets utilisés à maintenir les peintures sur métal. 23
AJOUTES. Manière de poser les ajoutes aux panneaux. 23

DOUBLAGE. Quand un panneau est trop faible pour supporter des ajoutes, on le double. 23
MORTEMART. Les services qu'il a rendus dans son art. 24
CONSTANT. Son habileté. 24

CHAPITRE V.

PRÉPARATIONS. Attention que mérite la préparation des toiles que le peintre emploie pour l'exécution de ses œuvres. 25
TABLEAUX. Les peintures qui ont poussé au noir. Recherches sur les causes qui ont produit cet effet. 25
PANNEAUX ET PRÉPARATIONS. Les différents panneaux qu'employèrent les maîtres gothiques et les préparations dont ils les couvraient. 25
PRÉPARATIONS. Epoque où commence l'emploi des préparations à l'huile. 26
PANNEAUX. Epoque où l'on commence à utiliser les panneaux sans préparation. 26
PRÉPARATIONS ROUGES. Les préparations rouges sont généralement adoptées. — Retour aujourd'hui aux préparations blanches. 26
LESUEUR. Cherchait à corriger l'effet des préparations rouges. 26
PREPARATIONS. Inconvénient des préparations à l'ocre rouge. — Les préparations blanches à la colle doivent être préférées. — Que les changements que l'on remarque dans une peinture, sont principalement dus aux préparations, quoiqu'elles n'y contribuent pas entièrement. 27
Manière dont on préparait les toiles rouges en France. 28
TOILES A PEINDRE. Les mauvaises toiles que l'on a employées en France, pour la confection des toiles à peindre, eurent des effets fâcheux. 28
PRÉPARATIONS. Il faut croire que la sanguine est une matière convenable pour être employée dans les préparations des toiles. 28
TOILES A PEINDRE. Les toiles qu'emploient les artistes

de nos jours.—Que le marchand sans le vouloir a rendu service à l'art. 29
PRÉPARATIONS. Observations relatives à des préparations que l'on suppose avoir été employées par quelques peintres. 29
CORRÉGE. Les préparations particulières qu'on attribue aux toiles du Corrége. 29
TITIEN. On attribue au Titien des ébauches en grisailles. 29
PROCÉDÉS. Que les élèves des anciens maîtres devaient imiter leurs procédés comme le font ceux de nos jours. 30
TITIEN. Emploi que fit le Titien de la grisaille. — Un mot sur la manière dont il procédait à son exécution. 30
PRUD'HON. Le procédé de la grisaille comme ébauche a été employé par Prud'hon. — Manière dont il faisait préparer ses toiles. 30
PROCÉDÉ. Que le plus simple est toujours le meilleur. 31

CHAPITRE VI.

HUILE ET SICCATIF. Que l'huile et les siccatifs contribuent puissamment aux changements qui se font remarquer dans les tableaux. 32
EXÉCUTION. Que la franchise dans l'exécution d'une peinture contribue essentiellement à sa conservation. 32
GLACIS. Que les glacis éprouvent avec le temps de grands changements. 32
CORRÉGE, RUBENS. Le Corrége, Rubens, cherchent dans les tons argentins leurs brillants effets. 33
CORRÉGE. Que le Corrége dans ses œuvres n'a rien à redouter de l'effet des glacis, ni des préparations de sa toile. 33
RUBENS. Qu'il n'en serait pas de même de Rubens. 33
Rubens a longtemps travaillé en Italie. 34
Portrait de Brigitta, Spinola Doria, par Rubens. 35
RÉSUMÉ. Résumé des causes qui font pousser au noir. 35
TITIEN. Jugement porté par Xavier de Burtin, sur le Titien. Réfutation de ce jugement. 36
PROCÉDÉ. Imitation peu judicieuse des Italiens. 36

RIGAUD. Un mot sur ses études, ses défauts, ses qualités. 36
LARGILLIÈRE. Notice. 38

IIe PARTIE.

LE NETTOYAGE DES TABLEAUX.

CHAPITRE Ier.

DES RESTAURATEURS. Difficulté de leurs travaux et les connaissances que l'on doit exiger d'eux. 46
Que la discrétion leur est imposée, et qu'elle doit être une de leurs qualités. — Que parmi eux, il se rencontre une foule de gens ignorants, mais qu'il en est de même dans toutes les carrières libres. 47
LA RESTAURATION est un art qui ne peut se deviner et qui exige un travail long pour l'acquérir. 48
LE RESTAURATEUR. Que pour réussir en cet art, il faut qu'il soit doué de qualités spéciales, qu'il doit s'appliquer à la connaissance des différents procédés des écoles. 48
TABLEAUX. Qu'il n'est pas facile de connaître le véritable état de maladie d'un vieux tableau. 49
RESTAURATION. Que ses mauvais résultats sont dus en grande partie au mauvais choix que font les amateurs de leurs restaurateurs. 49
MUSÉE. Que les maladresses qui s'y commettent nuisent au restaurateur, tandis que le blâme devrait en retomber tout entier sur leur administration. 49
RESTAURATEURS. Quel est le plus habile d'entre eux. 50
RESTAURATION. Cet art comporte trois spécialités. 50
Elle se divise en deux espèces de travaux distincts. 51
LE NETTOYAGE est l'une des opérations qui réclament le plus d'habitude et de connaissances spéciales. 51
LEBRUN. Ancien expert. Son opinion sur les opérations du nettoyage. 51

RESTAURATEUR. Qu'un restaurateur qui ne réunirait pas les connaissances essentielles, s'exposerait dans la pratique de son art, à des erreurs irréparables. 51

CHAPITRE II.

RESTAURATEUR. Importance de son choix pour les galeries publiques surtout. 54
TABLEAUX. Qu'ils gagnent en agrément après avoir été convenablement restaurés. 54
MUSÉE. Qu'il est déraisonnable que dans son administration l'ignorance triomphe du bon sens. 54
TABLEAUX. Les rêveurs aiment leurs crasses, mais dans un Musée, elles doivent être écartées. 55
MUSÉE. Une grande question doit être vidée. Il faut savoir si les hommes du jour ont réellement la supériorité qu'ils prétendent sur les hommes éminemment distingués qui ont organisé nos musées. 55
M. WAAGEN. Réfutation de quelques erreurs qui se rencontrent dans l'ouvrage qu'il a publié sur le Musée de Paris. 56
Son étrange opinion sur le tableau du Maître d'armes. 56
RAPHAEL. Examen du tableau contesté, et comparaison qui en est faite avec la Visitation du Musée. 57
RAPHAEL. Aspect de ses œuvres. 58
SÉBASTIEN. id. 58
RAPHAEL. Son dessin. 58
SÉBASTIEN. id. 59
RAPHAEL. Sa touche. 59
SÉBASTIEN. id. 59
Conclusion. 59
MUSÉE. Puisque des contestations sur les œuvres qu'il renferme ont lieu, il faut que tous les hommes compétents soient appelés, et leur avis entendu. 60

CHAPITRE III.

VERNIS ORDINAIRES.

NETTOYAGE. Moyens employés pour enlever les vernis ordinaires qui couvrent les tableaux. 61

VERNIS. Quel est le vernis ordinaire. — Deux moyens sont employés pour l'extraire de la surface d'un tableau. 61
DÉROULAGE. Moyen de l'obtenir. 61
RESTAURATIONS anciennes qui se rencontrent sur les tableaux que l'on déroule. 62
ENCOLLAGES qui se rencontrent sous les vernis que l'on déroule. — Leurs différentes sortes et leur emploi. 62
NETTOYAGE. Au moyen des spiritueux. — Manière de l'obtenir. 62
PATES. Que les pâtes sont même dans leurs parties les plus sensibles infiniment plus solides que ne le sont les vernis ordinaires. 63
NETTOYAGE. Lequel des deux nettoyages est le préférable. 63
Conduite d'un nettoyage pour arriver plus sûrement à un bon résultat. — Erreur des amateurs au sujet du nettoyage. 65
TABLEAUX. Observations sur le nettoyage des tableaux modernes. 66
MAITRES. Les tableaux de nos derniers maîtres, quoique plus durs que les modernes, réclament cependant les plus grands soins, et souvent ils en exigent de particuliers. 66
PRUD'HON, GREUZE. Cités à propos du nettoyage de leurs œuvres. 67
PRUD'HON. Sa manière de procéder à l'exécution de ses peintures. — Un mot sur ses études en Italie. 67
GREUZE. Manière dont Greuze exécute ses peintures à propos de leur restauration. 67
GREUZE. Notice. 68

CHAPITRE IV.

REPEINTS.

REPEINTS. Manière de les enlever. 77
Lorsqu'un tableau a subi plusieurs restaurations, il arrive que les repeints ont été à plusieurs fois recouverts. —

Méthode pour les enlever. 78
LES APPLICATIONS. Leur emploi. 78
RESTAURATIONS ANCIENNES. Un restaurateur habile doit quelquefois les utiliser. 79

PEINTURES COUVERTES D'HUILE OU CORPS GRAS.

VERNIS. Qu'ils n'étaient point inconnus des anciens. 79
GRAISSES. Les anciens se servaient de corps gras pour faire revivre les couleurs de leurs tableaux. 79
NETTOYAGE. Les moyens pour dégager les tableaux des graisses ou huiles séchées sur leur surface sont de plusieurs sortes. — Emploi dans ce nettoyage des bains d'huile froids ou chauds. — Emploi des bains d'eau chaude ou bouillante. — Leur inconvénient. 80
NETTOYAGE. Emploi des alcalis. — Un nettoyage avec leur secours est le plus dangereux de tous. — Moyens d'opérer en les utilisant. 81
PATINES. Les anciens n'ont pas seuls couvert leurs tableaux d'huile, les modernes s'en servent aussi comme patine. 82

VERNIS AU BLANC D'ŒUF, COLLES, CRASSES.

VERNIS. Leur emploi est blâmé ; il est cependant le vrai moyen de conservation. 83
TABLEAUX. L'état le plus funeste pour eux est celui qui les expose, sans protection, à toutes les souillures que le temps accumule sur eux. 83
VERNIS AU BLANC D'ŒUF. L'emploi qu'en firent les anciens. — Etat dans lequel il est arrivé jusqu'à nous. — Moyens d'opérer son extraction. 84
CRASSES. Produites par les poussières et émanations d'un appartement. — Moyens de les enlever. — Produites par les fumées ou buées grasses. — Moyens d'en dégager les tableaux souvent insuffisants. 85
JEAURAT. A propos d'un de ses tableaux couvert des crasses produites par les émanations d'une cuisine. 86

CHAPITRE V.

CRASSES DU TEMPS.

CRASSES DU TEMPS. Elles couvrent les tableaux qui n'ont reçu aucune espèce de vernis. — Moyens de les en dégager. 87

MOUCHES. Leurs salissures sur les tableaux. — Moyens de les enlever souvent inefficaces. 88

MAUVAIS VERNIS.

VERNIS COPALS. Moyens de les extraire de la surface d'un tableau. 88

VERNIS MARTIN. Moyens de l'extraire de la surface d'un tableau. 88

LES CHANCIS.

LES CHANCIS. Les causes qui les produisent. — Le danger qu'ils font courir aux tableaux qui en sont atteints. 89

VERNIS. Que tous les vernis qui blanchissent ne sont pas chancis. 89

ENCOLLAGES. A propos des vernis qui blanchissent. 89

NETTOYAGE. Des vernis qni ont blanchi. 89

TABLEAUX HOLLANDAIS.

NETTOYAGE. Les dévernissages des tableaux hollandais réclament des soins particuliers. — Qu'il n'est pas impossible et sans crainte de danger de dévernir les tableaux hollandais par les moyens ordinaires. — Moyen le plus doux et le moins dangereux à employer pour le dévernissage des tableaux hollandais. 90

CRAQUELURES.

LES CRAQUELURES sont de plusieurs sortes: celles ordinaires à l'école flamande, celles des peintures des derniers siècles. 91

NETTOYAGE. Soins à prendre avant de procéder au nettoyage des tableaux craquelés. 91
CRAQUELURES. Observations sur elles, utilité pour l'amateur de les étudier. 92
TABLEAUX. Que souvent ils sont couverts de restauration, de vernis, d'huile tout à la fois. 92
NETTOYAGE. Nécessité où l'on se trouve souvent d'employer les divers procédés du nettoyage pour parvenir à dégager les peintures des saletés qui les couvrent. 92
Exemple méthodique d'un nettoyage difficile. 93
GRIMOUX. Quelques mots sur sa vie. 94
LANTARA. Un de ses tableaux et comment ce que nous connaissons de sa vie est arrivé jusqu'à nous. 99
LANTARA. Notice. 100

IIIe PARTIE.

PEINTURES DE RESTAURATION.

CHAPITRE Ier.

DES MUSÉES. Leur formation dans les provinces, leur influence. 110
LE RESTAURATEUR. Ce qu'il est aux musées, aux collections. 112
LE COMMERCE DE TABLEAUX. Il sauve d'une destruction certaine, une foule de beaux tableaux. 112
Les causes qui ont amené sa ruine en France. 113
LA RESTAURATION. Décadence de cet art. 113

CHAPITRE II.

LE RESTAURATEUR. Définition des qualités qu'il doit posséder s'il veut arriver à la perfection de son art. — Que son mérite est entièrement opposé à celui du peintre qui crée. 115

DES RESTAURATIONS. Quelle est la meilleure. 116
UTILISER LE PROCÉDÉ. Ce que l'on entend par ces mots. 116
SALVATOR. Sa manière de peindre. 116
PÉRUGIN. Son procédé. 116
DE L'HUILE. Sa proscription dans la restauration. 117
DES COULEURS. Nécessité de leur choix. 117
LA PALETTE. Sa composition pour la restauration. 118
COULEURS. Leurs qualités. 118
SICCATIFS. Observations. 119
VERNIS. Celui dont se sert le restaurateur pour faire revivre les couleurs et retoucher les tableaux malades. 120

CHAPITRE III.

RESTAURATION. Manière de la conduire pour obtenir une bonne réparation. 121
RAPPROPRIER. Ce que l'on entend par ce terme. 121
RAMENER. id. 122
MALADIE. Réparation, de l'usure. 122
RESTAURATION REPEINTE. Ce qu'elle est. 123
TABLEAUX A TOURNURE. Ce qu'ils sont. 123
PATEL. Quelques mots sur son talent. 123
LE CLAUDE. Son nom cité à propos de Patel, son imitateur. 123
PATINES. Leurs différentes natures. 125
PASTICHES. Ce qu'est un pastiche et la différence qui existe entre lui et un tableau à tournure. 125
DORCY. A fait beaucoup de pastiches de Greuze. 125
MORET, GRAILLY, BOURGEOIS. Ont fait, et font des paysages à tournure avec grande habileté. 125
PÉRIGNON père. A fait des pastiches et copies des maîtres flamands. 125
RŒHN père. A enrichi une foule de paysages anciens de figures. 126
RIOULT. Des pastiches de Prud'hon. 126

GONDAR. Imitations de gothiques. 126
SCHWITER. Copies de Boucher. 126
CRAQUELURES. Moyen de les imiter sur les peintures nouvelles. 126
LE REBOUISEUR. En quoi consiste son talent. 126

CHAPITRE IV.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Elle est la plus ancienne après celle d'Italie. 127 et 161
VITRAUX. Exécutés par les anciens peintres français. 128
MANUSCRITS de la bibliothèque nationale. Ils révèlent l'existence progressive des arts en France durant tout le moyen âge. 128
J. FOUQUET. Peintre français; miniaturiste attaché en cette qualité à la personne de Louis XI. 129
ÉCOLE FRANÇAISE. Qu'elle ne fut inférieure aux autres nations que le jour où François Ier fit venir à grands frais des artistes étrangers pour en diriger le goût. 129
ARTISTES FRANÇAIS. Pourquoi ils demeurent dans l'oubli. 130
CORPORATIONS des artistes français; leur influence. Ils possédaient des talents divers. Comment ils les utilisaient. 130
Pourquoi les artistes laissent ordinairement le plus de traces possible de leur passage sur la terre et pourquoi nos pères n'en laissèrent aucune. 132
J. COUSIN. Notice. 132

CHAPITRE V.

ÉCOLE ITALIENNE.

PREMIÈRE ÉPOQUE. Les gothiques. 145
Caractère de leurs productions. 145
Les maîtres gothiques italiens ont peint avec trois procédés différents. 145

TABLEAUX. Pourquoi ceux des primitifs Italiens ont moins souffert que ceux des écoles plus avancées. 145
MALADIES. Celles qui se rencontrent sur les tableaux primitifs de l'école d'Italie. 146
RESTAURATION des tableaux peints, soit à la détrempe, soit au blanc d'œuf. 146
PATES. Distinction qui existe entre celles d'un tableau peint à l'huile et ceux exécutés à la détrempe. Observations qui en établissent la distinction. 147
PROCEDÉS qu'employaient les gothiques italiens pour l'exécution de leurs peintures à l'huile. 148
ÉCOLES. Classification des différentes époques de l'art en Italie. 149
SECONDE ÉPOQUE. Celle de Raphaël et les grands génies ses contemporains. 149
TROISIÈME ÉPOQUE. Celle des Carrache et leurs élèves. 149
PROCÉDÉS qu'employaient pour l'exécution de leurs œuvres les peintres de la deuxième période de l'art en Italie. 149
MICHEL-ANGE dédaigne la peinture à l'huile. 150
RESTAURATION. Celle de la deuxième époque de l'art en Italie. 150
ÉLÈVES. Ceux des grands maîtres de la deuxième période de l'art italien. 151
ÉCOLE. Celle d'Italie se régénère. 151
VÉRONÈSE. Ses œuvres font sensation. 151
LE CARAVAGE interprète l'art sous un point de vue nouveau. 151
LES CARRACHE. Tous les élèves viennent se ranger sous leur direction. 152
ÉCOLE. Le Nord produit au monde artistique des hommes d'un grand renom. 152
RUBENS. Anvers le voit naître. 152
POUSSIN naît aux Andelys. 152

CHAPITRE VI.

TROISIÈME ÉPOQUE de l'art italien. 153
PROCÉDÉ. Les artistes de la troisième période de l'art en Italie allient les procédés des époques précédentes avec ceux qu'ils ont innovés. 153
LE CORRÉGE, SÉBASTIEN, LE TITIEN. Cités à propos des empâtements et de la largeur de la touche. 153
TABLEAUX. Ceux de la troisième période éprouvent les effets funestes des mauvaises préparations. 154
RESTAURATION. Tableaux poussés au noir. Moyens de les rétablir. 154
PATINES. Leurs mauvais effets. 155
MALADIES des tableaux de la troisième période de l'art en Italie. 155
PATES. Les noirs ne s'émaillent jamais, particulièrement dans les tableaux italiens. 156
RESTAURATION. Manière de restaurer les Italiens. Moyens d'obtenir une bonne réparation des noirs détruits dans un tableau. 156
TABLEAUX. De tous les tableaux malades, ceux qui supportent davantage la médiocrité de la restauration sont ceux d'Italie. Nécessité où l'on est de remettre les tableaux italiens dans un état parfait si l'on veut jouir de toute leur beauté. 157
PATINES. Qu'elles ne servent qu'à tromper l'amateur. 158
ÉCOLES. Que l'école d'Espagne dérive de celle d'Italie. 159
Que celle d'Allemagne dérive de l'école de Hollande. 160
ALB. DURER personnifie presque l'école de son pays. 160
HOLBEIN en détermine le caractère. 160

CHAPITRE VII.

ÉCOLE FRANÇAISE.

ÉCOLE FRANÇAISE. Qu'elle est de toutes les écoles la plus inconnue. 161 et 127

MUSÉE. Que les musées français ne renferment les artistes nationaux qu'en très-petit nombre. 161
ÉCOLE. Caractère de l'école française. 161
ÉPOQUE. Elle se divise en trois périodes. 161
PREMIÈRE PÉRIODE. Obscure pour ceux qui ne se sont point occupés d'en rechercher les productions. 161
MAITRES. Caractère des peintures des maîtres primitifs de l'école française. 162
RESTAURATION des peintures primitives de l'art français. 163
DEUXIÈME ÉPOQUE dans laquelle sont confondues les peintures dites de la renaissance. 163
Que l'école française reçut l'impulsion des progrès de la formation de son académie de Saint-Luc. 164
Que François Ier, en attirant à sa cour les grands artistes italiens, croyait doter le pays de leurs enseignements. 164
LÉONARD, DEL SARTE. Cités à propos de leur court séjour en France. 164
PRIMATICE. Sa valeur comme peintre. 165
LE ROSSO. dito, dito. 165
S. VOUET, BLANCHARD. Leur retour en France. 165
ÉCOLE. L'école française se régénère. 165
PEINTRES. Ils sont employés en France à de grands travaux. 165
PROCÉDÉS. Où en était la partie mécanique de l'art en France, à l'époque de J. Cousin, de Clouët. 166
ÉCOLE. En France, le progrès est loin de se faire sentir sous la direction du Primatice. 166
LE PRIMATICE. Son talent perd de ses qualités pendant son séjour en France. 166
LE ROSSO. Se perd dans des effets qu'il cherche à produire par l'opposition du noir au blanc. 166
VOUET. Devient le chef d'une nombreuse école. 167
LEBRUN, LESUEUR. Se font remarquer. 167
JUGEMENT. Manière fausse de juger des œuvres d'art. — Ses conséquences funestes. 167
LEBRUN. Se laisse égarer par un succès trompeur. 167

LESUEUR. Ne laisse dominer son talent par aucune influence. 168

CHAPITRE VIII.

MAITRES. Que les artistes français de la 2e période peuvent se diviser en deux classes distinctes. 169

1re **CATÉGORIE.** Les artistes français qui suivent les principes italiens. — Que les artistes de la première catégorie de la seconde époque de l'art en France, tout en suivant les principes italiens, ne purent atteindre à la hauteur de talent des peintres de cette école. 169

RESTAURATION des tableaux de la première catégorie de la seconde époque de l'art en France ; — soins particuliers qu'ils réclament. 169

2e **CATÉGORIE.** Ce qui constitue un talent original. 170

ORIGINALITÉ. Que tous les talents véritablement originaux, arrivent tous à produire la vérité. — Que ce résultat semble amener entre eux une communauté de principes qui n'existe pas en réalité. 170

LESUEUR, LE CLAUDE, LE POUSSIN comprirent que le talent s'exprime par une interprétation élevée et vraie de la nature. 171

LESUEUR. Un mot sur sa vie. 171

LE POUSSIN. Est forcé d'abandonner la France. 171

Que le séjour d'Italie ne contribue pas essentiellement au développement du talent d'un peintre. 172

LE POUSSIN. Que son talent ne participe en rien de celui des italiens. 172

LE VALENTIN, LE BOURGUIGNON. Ont peint dans la manière des italiens. 172

LE POUSSIN, LE CLAUDE sont purement Français. 172

LE CLAUDE (En note). Un mot sur sa vie. 172

DATES. Elles sont toujours plus solides dans une peinture consciencieuse. 173

TABLEAU. Lorsqu'il est original et d'un bon maître, quoiqu'altéré, il conserve encore un effet saisissant, qui facilite sa mise en état. 173

LE CLAUDE. Ses qualités à propos de sa restauration. 173
MALADIES des tableaux du Claude. 174
RESTAURATION. Des tableaux du Claude. 174
LE POUSSIN. Ses qualités comme paysagiste, à propos de la restauration de ses œuvres. — Restauration des paysages du Poussin. 175
LE POUSSIN. Ses qualités comme peintre de figures, à propos de la restauration de ses tableaux. — Restauration des tableaux d'histoire du Poussin. 176
LE SUEUR. Sur son talent, à propos de la restauration de ses tableaux. 176

CHAPITRE IX.

ACADÉMIE. Formation de l'académie. 177
3e ÉPOQUE. 3e époque de l'art français. 177
ACADÉMIE. Qu'elle n'entravait point la liberté. — Qu'elle était au contraire une garantie accordée à celui qui se dévoue au culte des arts. 177
Les services qu'elle a rendus. 178
Sa réputation européenne. — Ses peintres d'histoire. 179
LAFOSSE, JOUVENET, LEMOINE, SUBLEYRAS. Un mot sur le talent de chacun d'eux. 179
ACADÉMIES. Ses peintres de genre. 180
WATTEAU, PATER, LANCRET. Genre des sujets qu'ils ont traités. 180
BOURDON. Ses corps-de-garde. 180
LE BOURGUIGNON, PARROCEL. Leurs batailles. 180
SANTERRE. Ses figures de femmes. 180
DESPORTES, OUDRY. Leurs chasses. 180
RAOUX. Ses charmantes compositions. 180
BOUCHER. Ses pastorales. 181
LE PRINCE. Ses sujets russes. 181
FRAGONARD. Ses compositions. 181
CARLE VANLOO. Ses peintures de genre. 182
VERNET. Ses marines. 182
CHARDIN. Ses jeux d'enfants. — Ses natures mortes. 182

GREUZE. Ses compositions. 182
DIDEROT. Son sentiment à l'égard des tableaux de tous ces maîtres. 182
ACADÉMIE. Ses peintres de portraits. 183
BEAUBRUN, LE FÉBURE. Leurs portraits. 183
RIGAUD, LARGILLIÈRE, DETROY. Leurs portraits. 183
NATTIER. Du style de ses portraits. 183
BOUCHER, PIERRE. Leurs portraits. 184
LATOUR, CHARDIN, TOQUÉ, AVED. Cités pour la vérité, jointe au sentiment vrai de l'art, que l'on remarque dans leurs portraits. 184
VIEN. Il prétend réformer l'art. 184
DAVID. Placé à la tête des arts en France. 185
VNCENT, REGNAULD. Emules de David. 185

CHAPITRE X.

3e ÉPOQUE. Les artistes de la 3e période en France créent un style nouveau. 187
PROCÉDÉ. Sous cette période l'art était déjà arrivé, dans les autres écoles, aux dernières limites de perfection. 187
MAITRES. Les artistes français ont produit le style spirituel, vif et léger. 187
PROCÉDÉ. Il est impossible de saisir celui qui domina l'art en France dans cette troisième période. 187
LANCRET, PATER. Comparés à Watteau. 188
WATTEAU. Un mot sur son talent. 188
PATER. Son style. 188
LANCRET. Son style. 188
RESTAURATION. Des maîtres de la troisième période de l'école française. 188
PROCÉDÉ. Emploi de l'essence, ses avantages et ses inconvénients. 189
VERNET, BOUCHER. Cités à propos de l'emploi qu'ils firent de l'essence. 189
PROCÉDÉ. Emploi de l'huile grasse, les accidents qu'elle occasionne. 190

MALADIE. Craquelures occasionnées par la présence de l'huile grasse. 190
MALADIES. Tableaux lithargés. 191
FRAGONARD. A propos des tableaux lithargés. 191
RESTAURATION des tableaux lithargés. 191
MASTICS. Ebauche des mastics dans l'école française, et leur réparation. 191
WATTEAU. Notice. 192
LATOUR. Notice. 197

CHAPITRE XI.

ÉCOLE DES PAYS-BAS.

ÉCOLE. Différence de style qui divise les écoles de Hollande et de Flandre. 204
MAITRES. Le Hollandais reproduit dans ses œuvres toutes ses qualités natives. 204
METZU. Un mot sur son talent. 204
GÉRARD-DOW. id. 204
REMBRANDT. Son style. 205
ÉCOLE. Le Flamand cherche à poétiser l'art. 205
RUBENS. Son génie. 206
VAN-DYCK. Comparé à Rubens. 506
TENIERS. Son style. 206
ÉCOLE. Résumé des différences qui existent entre les écoles de Hollande et de Flandre. — Les écoles hollandaise et flamande se divisent en trois époques. 206
1re ÉPOQUE. Première époque. Les maîtres gothiques, flamands, hollandais. 207
MAITRES. Les peintres gothiques de Hollande et de Flandre apparaissent de suite avec un talent à la hauteur des écoles les plus avancées. 207
PROCÉDÉS. Qu'employaient les peintres primitifs de Hollande et de Flandre pour l'exécution de leurs œuvres. 207
MAITRES. Les maitres gothiques flamands et hollandais joignent aux glutines déjà adoptées les résines. 207

RESTAURATION des maîtres gothiques de Hollande et de Flandre. 208
2e **ÉPOQUE. TABLEAUX.** Soins à prodiguer aux tableaux des peintres des Pays-Bas, pour obtenir leur conservation. 208
VERNIS. Causes qui les font jasper. 208
MALADIE. Les raies de bois; ce qui les fait se produire dans un tableau. 209
MALADIE. Taches dans la pâte; ce qui les produit. 209
MUSÉES. Les dégradations progressives que l'on y remarque, que les soins d'un homme spécial et instruit pourraient éviter. 209
MALADIE. Ce qu'il faut pour rétablir parfaitement un tableau usé. Que les parties claires du tableau soient encore assez bien conservées. 210
RESTAURATION de l'usure dans les tableaux des écoles des Pays-Bas. 210
PROCÉDÉ ANGLAIS. Procédé de restauration anglaise. 211
MALADIE. Raies de bois, elles sont moins désastreuses dans un tableau qu'elles semblent l'être. 211
RESTAURATION. Nécessité où l'on est de dégraisser les panneaux ou toiles, pour la réparation des raies de bois qui se rencontrent sur les tableaux de l'école des Pays-Bas. 212
MALADIE. Raies de bois occasionnées par l'usure. 212
ÉPIDERMÉ. Ce qu'est cette maladie. 212
RESTAURATION des tableaux épidermés. 212
MALADIE occasionnée par le séjour des vieux vernis dénaturés sur les pâtes d'une peinture. 213
RESTAURATION des altérations occasionnées par le séjour des vieux vernis dénaturés sur les pâtes d'une peinture. 213
MALADIE. Craquelures dans les tableaux des écoles des Pays-Bas. 213
RESTAURATION des craquelures dans les tableaux des écoles des Pays-Bas. 213
Conclusion. 214

FIN DE LA TABLE.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

FILED 1983 2003

AM85.321
De la conservation et de la restaur
Fine Arts Library AYG5233
3 2044 033 860 073

AM 85.321

NOT TO LEAVE LIBRARY